اللحن والإيقاع

دراسة في تطور لغة الشعر وموسيقاه

د. ممدوح عبد الرحمن

إهـــداء

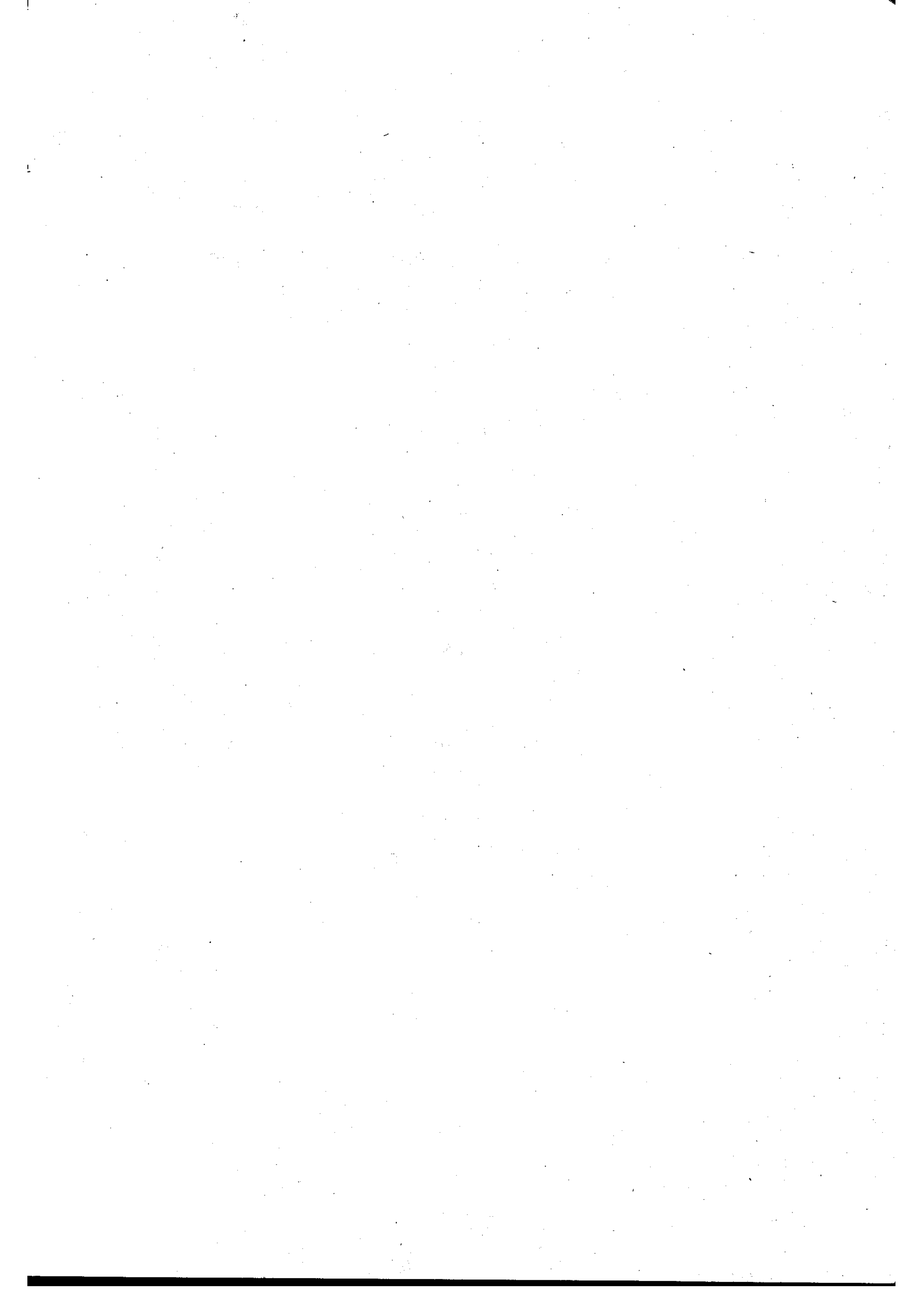
إلى معلمتى الأصيلة السيدة / **جليلة حسنين منصور** التى علمتنى أبجديــات الحــياة والمعرفة ، وشمعتى التى تضيء لى السبيل بعد أن أظلمت عيناى ، وشراعى الذى يشق لى الأجواء بعد أن ضاق الزحام بمنكــبىّ ، وكهفى الذى أخفى فيه ضعفى عن أعين الناس ، وساعدى وعونـــى يـــوم لـــم ينفعنى جهدى واجتهادى ، وصديقتى بعد أن دفنت أصــحابى فـــى الـــتراب ، ومركبى الذى يقلّنى بعد أن ضاق الطريق بقدمىّ

فعُدْتُ كذى رِجْلين رِجلٍ صحيحة

ورِجلٍ رمَى فيها الزّمانُ فَشُلّت

وكنت كذات الظلع لمّا تحاملت

على ظَلْعِها بعد العِثار اسْتَقلّت



المقدمة

ا ـ الموضوع :

أخذت الدعوة إلى العامية أطواراً عدة منها الدعوة المباشرة إلى التخلى عن النسق الفصيح فى التعامل فى الدواوين الحكومية وفى وسائل الإعلام والمكاتبات الرسمية ، ثم اتجهت إلى الدعوة إلى الكتابة باللغة العامية مما يقتضى زيادة بعض حروف المد أو نقص بعض الحروف من الكلمة الفصيحة ، ناهينا بالتركيب المفكك الذى لم يستعمل النظام النحوى ضابطاً ولما وجدت هذه الدعوة اتجاهاً مضاداً من علماء العربية المخلصين وشيوخها وشبابها الجادين اتجهت هذه الدعوة إلى مسار آخر عن طريق المبعوثين من الجامعة المصرية الذين درسوا فى أوروبا منذ عام ١٩٤٠م فعادوا إلى بلادهم يحملون أفكار نقد النحو العربى ، ومحاولة تفتيته إلى أنظمة أو نماذج أو مدارس ، فيكون فى البصرة مدرسة مستقلة وفى الكوفة أخرى مستقلة وفى بغداد ثالثة وفى الأندلس رابعة وفى مصر خامسة وفى الشام سادسة يهدفون من وراء ذلك إلى أن كل مدرسة تتبع نظاماً نحوياً مستقلاً يضبط نسقاً من اللغة مستقلاً وكأن العالم العربى قد تفتت إلى أمم لكل أمة لغة خاصة ونظام نحوى مستقل ، ولما وجدت هذه الدعوة أيضاً مقاومة وصحوة ، اتجه هؤلاء المتربصون بالعربية والذين يضمرون لها شراً إلى إباحة العامية والتشجيع عليها باستعمال النسق الموسيقى من اللغة أى شعر العامية سلاحاً جديداً ، كتبت به دواوين كاملة على يد بيرم التونسى فى أزجاله ومن عاصره ومن تلاه من

شعراء ينتجون دواوين عامية ويجدون الدعم لنشرها فكونت لهم رابطة خاصة تسمى رابطة الزجالين أو رابطة الأدب الشعبى ، بل ظهر فرع جديد فى الدراسة الأدبية فى آداب القاهرة وهو فرع الأدب الشعبى هذا على المستوى الرسمى ثم فى غفلة من الزمن والمصريون بل والعالم العربى مشغلون بنكسة ١٩٦٧م والإعداد لقلب الهزيمة إلى نصر ظهرت فى السبعينات موجة أحمد عدوية وكتكوت الأمير وغيرهم لا عن طريق الإذاعات أو وسائل الإعلام الرسمية بل فى سلاح أقوى وأكثر انتشاراً هو شرائط الكاسيت واستمر هؤلاء تليهم أجيال منها المغنى حكيم وشعبان عبد الرحيم الذين حصلوا على جوائز تقديرية من جنوب إفريقيا بأنهم أحسن من يمثل الأدب الشعبى فى شمال إفريقيا على المستوى الرسمى هذا والملاحظ أن الشعر الغنائى كان يتغنى به فعلاً فى فجر الإنسانية سواء عند العرب أو الإفرنج ، وفى موسوعة الشعر العربى وهى كتاب الأغانى نجد المؤلف يورد المقامات الموسيقية الخاصة لكل قصيدة ، وإذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور فى الشرق والغرب من الغناء إلى الإنشاد بل وإلى القراءة الصامتة فإن العنصر الموسيقى المتمثل فى الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية فى هذا الشعر ، بل أخذت أهميته تزداد فى أواخر القرن التاسع عشر حتى رأينا الرمزيين يقولون إن الشعر موسيقى قبل كل شئ ، وأن العنصر الموسيقى فيه يبذ فى الأهمية المعانى والعواطف والصور الشعرية ذاتها باعتبار أن الموسيقى هى أقوى أداة للإيحاء ، والشعر عندهم إيحاء أكثر منه تعبيراً لغوياً صريحاً واضحاً .

هذا والملاحظ أن فن الشعر قد أوشك فى العصر الحاضر أن ينحصر فى هذا النوع الغنائى بعد أن اختفى شعر الملاحم وبعد أنْ حل النثر محل الشعر فى الأدب التمثيلى.

وهذه الموسيقى هى مصدر الخطورة خصوصاً فى النماذج العامية لأنها تعين على استقرار الجمل المفرغة من الدلالة فى ذاكرة الناس فيتحول رصيد الإنسان العربى من اللغة إلى ركام من الفوضى اللغوية التى لا ترقى إلى درجة الفن لانعدام الضوابط والنظام .

والظاهرة الشعرية لغوية فى جوهرها ،لا سبيل إلى التأتى إليها إلا من جهة اللغة التى تتمثل فيها عبقرية الإنسان ، وتقوّم بها ماهية الشعر .

وتاريخ الشعر العربى منذ نشأته ، يشهد بأنه لم يتوقف لحظة عن إنتاج النماذج الشعرية التى لاتتفق مع قواعد العروض ،سواء جزئياً أو كلياً ، فمنذ نصوص الجاهلين ، عبيد بن الأبرص ، وامرئ القيس والنابغة وغيرهم نجد نصوصاً لا تلتزم بالوزن الواحد ، أو القافية الواحدة ، ونجد أبا العتاهية المعاصر للخليل يعلن صراحة أنه "أكبر منه" وينظم على أوزان لم يقل بها ، وبعد ذلك تتوالى الأشكال غير المتفقة مع العروض وخاصة مع القافية مثل الدوبيت والمثلثات والمخمسات والمربعات والمسمطات ثم الموشحات والأشكال الشعبية المختلفة ، ثم بعد ذلك الشعر المرسل والشعر الحر وقصيدة النثر فى العصر الحديث .

٢ ـ الدراسات السابقة :

درجت الدراسات العربية التى عرضت لهذا الموضوع على اتخاذ محور محدد يكون خطة متبعة تنتظم حولها الروايات والنصوص والآراء ومن هذه المحاور محور الزمن بحيث يقسم الأدب إلى عصور أو قرون فيشمل العصر أو القرن الفنون بأكملها والظواهر الاجتماعية أيضاً .

ومن هذه المحاور ما انطوى على فنٍ بعينه كأن يكون الشعر أو النثر الفنى أو الخطب أو الموشحات أو الأزجال أو الأدب العامى بصفة عامة ومن هذه المحاور محور المضمون بحيث تتناول الدراسة المظاهر الحضارية فى البيئات العربية المختلفة ، وما صوره الأدب من مظاهر هذه الحضارة ومنها ما اتخذ محور اللغة موضوعاً لها فتَعَرَّض للحن والتوليد سواء أكان لغوياً أم دلالياً فى جميع مستويات اللغة ومستويات النصوص ومنها ما اتخذ البيئة أو الإقليم محوراً تدور حوله الفنون بأنواعها والظواهر اللغوية والأدبية بأنواعها فى العصور المختلفة.

واعتادت الكتب أو الدراسات التى أرَّخت للأدب العربى على مختلف عصوره وبيئاته أن تجعل من اللغة والإيقاع عنصرين من عناصر خطتها أو موضوعات تناولها كسلسلة تاريخ الأدب العربى فى مختلف عصوره للدكتور شوقى ضيف ومنها الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور وتاريخ أدب الشعب لحسين مظلوم رياض والأدب العامى فى العصر المملوكى فى مصر والأدب فى العصر المملوكى والأدب فى العصر الأيوبى للدكتور محمد زغلول سلام واتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى وتيارات الشعر العربى المعاصر

فـى السـودان للدكتـور محمـد مصطفـى هـدارة هـذا علـى سـبيل المثـال لا الحصر وفـى حـدود اطلاعنـا لأن هـذا المجـال أو التخصـص كـثرت فيـه التأليف والتصـانيف فىمصبر والعـالم العربـى والإسـلامى ناهينـا بدراسـات المستشـرقين والدراسـات الجامعيـة .

أما الدراسات التـى ركـزت علـى الجـانب اللغـوى فهـى : ـ

١ ـ د . حلمـى خليـل : المولـد .

٢ـ د. عبـد الفتـاح سـليم : اللحـن فـى اللغـة ،مظـاهره ومقاييسـه .

٣ ـ د . نفوسـة زكريـا سـعيد : تـاريخ الدعـوة إلى العاميـة ، وآثارهـا فـى مصـر .

٤ ـ يوهـان فـك : العربيـة ، دراسـات فـى اللغـات واللهجـات والأسـاليب .

٣ ـ إشـكالية البحـث :

تتمثـل إشـكالية هـذا البحـث فـى عنصريـن جوهريـين همـا خطـورة الموضوع الـذى تعرض لـه وصعوبـة تنـاول الألـوان العاميـة لغويـاً وفنيـاً بـلا ضوابـط تضبـط هـذه الفنـون لغويـاً أوموسـيقياً فطبيعـة الألـوان الفنيـة الشـعبية والعاميـة أنهـا سـهلة المنال بحيـث لا يحتـاج الإنسـان إلى جهـد فـى التعـامل معهـا أو فهمهـا أو ممارسـتها فقـد أصبحـت مفروضـة علـى الإنسـان العربـى فـى أمـاكن اللهـو والطـرب والعبـث فـى المتنزهـات والحفـلات التـى غالبـاً مـا تحظـى بإقبـال الجماهـير عليهـا حتـى وإن كلفتهـم قـدر مـا يقتاتونـه مـن طعـام ناهينـا بشـرائط الكاسـيت التـى تحيـط بالإنسـان العربـى فـى مسكنه ومتجـره ومكـان دراسـته حتـى أن الجنـين فـى بطـن أمـه

تتشبع ذاكرته بهذه الألوان قبل أن يخرج من بطن أمه إلى الحياة ليبدأ مرحلة تعلم اللغة وإن خرج فإنها تنمو فى ذاكرته فيتشبع بها فيعتادها فإذا ماااستطاع الحركة ذهب بنفسه ليشترى هذه الشرائط ويشارك مع المشاركين .

والمتأمل للعربية الفصحى وآدابها وفنونها والدارس أيضاً يجد متعة فى دراستها ومطالعتها وذلك للضوابط التى ورثناها عن أسلافنا وسهلت علينا ما لا يمكن أن نجد له مقابلاً فى فنون العامية التى لا تسير وفق ضوابط أو أوزان منتظمة بحيث يمكن حسابها أوإلفها فالوزن الواحد لايكاد ينتظم فى النص العامى الواحد وكذا حساب الوحدات داخل السطر الواحد فكثيراً ما تحتسب بعض الحروف والحركات وكثيراً ما تهمل فى موضع آخر من السطر نفسه .

إن طبيعة التوشيح والزجل وفنون العامية وألوانها تجعلها تسمع أحسن مما تقرأ وبعبارة أخرى تقوَّم بالأذن أكثر مما تقوَّم بالعين وذلك لأنها فى كثير من الأحيان يعوض فيها نقص الوزن لمد الطرف أو قصره أو غنته أونحو ذلك فهذه كلها تعوّض فىزيادة حرف أو نقصان حرف ، فكانت تسمع خيراً مما تقرأ .

وهىتخضع جميعاً لخصائص كل بلدة لأن اللغة العربية الفصحى عامة عند الشعب العربى جميعه ، أما اللغة الدارجة فخاصة بكل إقليم ولذلك نرى أن الشعر العربى قلّ أن يفرق بينه باختلاف الأقاليم أما هذه الفنون فخاضعة لألفاظ كل إقليم وأساليبه ولهذا كان من الصعب فىكثير من الأحيان أن يفهم إقليم زجل إقليم الآخر أو موشحاته وفنون العامية .

ولهذا أيضاً صعب علينا مثلاً أن نفهم ديوان ابن قزمان لأن اللهجة الأندلسية الدارجة تختلف عن اللهجة المصرية الدارجة ، وهكذا ألوان العامية وفنونها التى يستقل بها كل إقليم عربى .

عدّ النحاة العرب واللغويون كل تغير أو مخالفة للغة النموذجية المتمثلة فى الشعر الجاهلى والقرآن الكريم لحناً مهما كانت طبيعة ذلك التغير أو تلك المخالفة وبذلك وسعوا من دائرة اللحن بحيث انضوى المولد تحته عندهم وليس هو كذلك لأن التوليد يتصل بالتطور الدلالى واللحن يتصل بمخالفة القواعد خصوصاً فى الانحراف عن الأبنية العربية المألوفة وكذا التراكيب والأوزان العروضية التى تؤلف بين هذه الأبنية والتراكيب فى النظم .

أما عن خطورة الموضوع فترجع إلى خطورة من نادوا به وشجعوا عليه حيث أشعل سلامة موسى جذوة حملة مسعورة قام بها فى الربع الثانى من القرن العشرين ، فى مقالاته فى مجلة الهلال ، ثم فى كتابه (البلاغة العصرية واللغة العربية) فقد ندّد بالفحص ؛ لصعوبة تعلمها ، ولعجزها عن تأدية أغراضنا الأدبية ، فصعوبتها تبدو فىأن أبناءها ـــ فضلاً عن غيرهم ـ يتعلمونها كما يتعلمون لغة أجنبية ، وأن أحسن كُتّابِها يخطئون فيها ، ومردّ ذلك إلى ما تتضمنه قواعدها من تفصيلات وتفريعات وتعدد ، كالتمييز الجنسىّ (المذكر والمؤنث) والنوعىّ (الإفراد وغيره) وقواعد العدد والجمع والإعراب ـــ وهو فى نظره لُعبة بهلوانية للذهن واللسان ـ إلى جانب قواعد أخرى للمترفين فى اللغة ، كالتنوين والتصغير .

ولقد نجحت دعوة سلامة موسى بل لاقت نجاحاً فائقاً لأنها لم تتجه إلى لغة العلم وإنما اتجهت إلى لغة الأدب والفن ولست أقول أنه أول من بدأ إلى الدعوة إلى الكتابة بالعامية فى فنون الأدب بالبداية معروفة منذ القدم وإذا رجعنا فى ذلك إلى مراتب النحويين لأبى الطيب اللغوى لوجدنا لأعشى همدان توفى ٨٤هـ لوجدنا شعراً وزنه عامى ولغته عامية متحررة من العلامات الإعرابية ومن خصائص الفصحى بل الجديد أن دعوة سلامة موسى صادفت انتشار المطابع والإذاعات ووسائل الإعلام عموماً وشرائط الكاسيت فظهرت طبقة جديدة من المطربين والمطربات الذين لم يوضعوا تحت أى اختبار لجودة الأصوات أو إتقان مخارج اللغة أو أبسط المعرفة بخصائص أصواتها فغنى هؤلاء ونشأ حولهم مجموعة كبيرة من الكتاب يكتبون لهم هذه الألوان الهابطة وانتشر من هؤلاء أحمد عدوية وكتكوت الأمير ، بل ظهر فى العالم العربى مئات الآلاف ممن يقلدون هؤلاء ويحتذونهم بل ويترسمون خطاهم اقتداءاً بهم وبالألوان التى يقدمونها وكأنهم صاروا مُثلاً عُلى .

وإذا كان هذا هو شأن سلامة موسى المصرى الذى يتعامل بالعربية فلا غرابة أن يصدر عن المهندس البريطانى وليم ويلكوس أن العربية لغة عقيمة لا يستعملها كل الناس فى مصر ، وأن على المصريين ـ لكى يتقدموا ـ أن يَتَخَلَّوْا عن هذه اللغة ، لأنها غير مشهورة بين العامة ، فكل ما يكتب بها يموت فى الكتب ، ولا يحيا فى دنيا الناس ،كما أن عليهم أن يتخذوا العبرة فى ذلك من الإنجليز أنفسهم ، فحين تَوَلَّوْا تحرير علومهم باللغة اللاتينية لم يظفروا بنتائج

طيبة على المستوى العام ، إذ اللاتينية لغة ضعيفة غير شائعة ، لكنهم حين أُلْهِمُوا إلى تسطير أفكارهم العلمية باللغة القوية الشائعة بين فلاحيهم ، حققوا نتائج كبيرة "فأنتم أيها المصريون لا تزالون قادرين على قوة الاختراع لديكم أناس كثيرون ، توفرت فيهم الشروط الأربعة (الثبات والإقدام والقوة المفكرة والحق) ولكن لعدم وجود لسان علمي مشهور بينكم لم تتحصلوا على شئ وأضعتم أعماركم سُدًى ،والسبب فى ذلك أن الكتب العلمية الدنيوية يؤلفها أربابها بكلام مثل الجبال ، وفى آخر الأمر لا يَلِدُ هذا الكلام إلا فأراً صغيراً ، وما نشأ ذلك إلا من كون اللسان العلمي غير مشهور فيما بين العامة ، فبمجرد وضع الأفكار فى الكتب تموت ولا تحيا"[1].

ومضى ويلكوكس يؤيد دعوته وَيُؤَلِّبُ على الفصحى : إما بإقدامه هو على الترجمة بالعامية المصرية ، فقد ترجم الإنجيل إلى العامية سنة ١٩٢٥ ، ونشر فى سنة ١٩٢٦ رسالة بالإنجليزية ، ادّعى فيها أن سورية ومصر وشمال إفريقية ومالطة تتكلم البونية لا العربية ، كما ألف كتاباً بالعامية عنوانه (الأكل والإيمان) ظهرت منه ثلاث طبعات إلى سنة ١٩٢٩م ، وإما بكتابة المقالات فى الصحف ، وبخاصة (بمجلة الأزهر) السابقة التى كتب فى افتتاحيتها : "ولقد افتتحتُ (الأزهر) وأردتِ أن أشحنه بالوسائل الرياضية المفيدة بعد ما وقفت على شدة عَوَزِ المصريين لهذه الفنون ، وإن السبب الوحيد فى تأخر العلوم إنما هو تأخر لغة التأليف ، وعدم إقدام المؤلفين على

---

[1] انظر اللغة العربية بين حماتها وخصومها أنور الجندى ص٥٥ ـ مطبعة الرسالة.

تصنيف كتبهم باللغة الحيّة المستعملة ، التي يعلمها ويتعلم بها كل مصرى ، ضنّاً منهم على أبناء جَلْدتهم بالمعلومات النافعة ، فأخذوا يضعونها فى لغة غير مشهورة ، لا يعلمها إلا القليل ، ولذلك أضحت دائرة هذه العلوم ضيقة ، وأصبحت شمسها لا تسطع إلا على أفراد يُعَدّون على الأصابع ، والباقون فى ظلمات الجهل يعمهون"[٢].

وهذا المهندس يحكى تجربة قومه مع لغتهم وليس بالضرورة أن تطابق تجربته تجربتنا فالإنجليز كانوا عاجزين حين لم تكن لهم لغة خاصة بهم وفى عصر نهضتهم شبوا ناهضين فى مختلف العلوم ومن بين هذه العلوم علوم اللغة أعنى الإنجليزية مع العلم بأن العلماء الإنجليز ليسوا هم الذين صنعوا الإنجليزية وإنما صنعها الناطقون، أما العرب فلغتهم يقارب عمرها عمرهم هم أنفسهم وهى مرتبطة بتاريخهم ومرتبطة بحضارتهم أما عوامل التخلف فيجب أن تلتمس بأسباب أخرى تتعلق بوجود أمثاله بيننا ، ومن مغالطاته السخيفة أن علوم العربية تسطر فى كتب وكأن الإنجليز لا يستعملون الكتب ولا يؤلفون وكأن المطابع ليست من مخترعاتهم وكذا صناعة الورق .

وجاء مستشرق آخر ـ ليواصل تلك الحملة على الفصحى ـــ بعد عشر سنوات من حملة ويلكوكس ، وهو ويلمور وقد دعا هذا إلى ما أسماه (لغة القاهرة) ووضع لها قواعد ،واقتراح اتخاذها لغة للعلم والأدب ، كما زاد فى حملته اقتراحاً آخر ، هو التخلّى عن الحروف

---

[٢] لغتنا والحياة د.عائشة عبدالرحمن ص١٠٣ ـ طبع دار المعارف بمصر سنة ١٩٧١م .

العربية كذلك ، وكتابة هذه العامية بالحروف اللاتينية ، إذ من العبث - فى زعمه ــ أن تكون للأمة لغتان :

لغة للكتابة وأخرى للكلام ، فذلك يحول دون تَرَقِّى الأمة ، فلابد من توحيد اللغة حتى تنهض نهضتها الكبرى ، هذه اللغة الواحدة فى رأيه يجب أن تكون العامية القاهرية ، فلها محاسن وآداب وأمثال جميلة ، وقد جاء عليها وقتٌ كانت فيه لغة بأصول وقواعد ، فإذا جمعت أصولها وقواعدها صارت لغة سهلة عامة لجميع أفراد الأمة ، أما الحروف العربية فغير كافية لمقتضيات الزمن الحاضر ، ولا لألفاظ اللغة العامية التى يتكلم بها فى مصر ، فالطريقة الفُضْلى إذن أن يكتفى بالعامية على أن تكتب باللاتينية ، ولكى يكتب لها النجاح لابد أن يبدأ بها فى الجرائد ؛ حتى نضمن لها الانتشار ، ولابد أن يستعملها فريق من أصحاب النفوذ ، ثم لابد كذلك من أن نتيح لها فرصة التدريس الإجبارى فى المدارس نحو سنتين .

ودعوة هذا القاضى أيضاً غير صحيحة لأن حروف الأبجدية العربية وأصواتها وحركاتها صلحت لأن تكتب بها العديد من الدواوين العامية والأغانى الشعبية وفنون الموشح والزجل والمواويل وما استحدث من فنون شعرية منذ القرن الثالث الهجرى إلى الآن والتى نحاول فى هذا البحث أن نشير إلى خطرها وخطر انتشارها وترددها على ألسنة العامة والخاصة والأطفال والنساء وفى وسائل الإعلام وفى المنازل وفى الشوارع وعلى المقاهى وفى المتنزهات .

ولم تكن محاولة تخريب الفصحى ، واستبدال العامية بها من صنع المستشرقين فقط ، وإنما ظهر على الساحة العربية من أبناء العرب من

يحمل هذا اللواء وإن اختلفت صُوَرُه ، فـ (قاسم أمين) يحمل على حُرّاس الفصحى الذين يجهدون أنفسهم فى البحث عن مقابل لكل كلمة أجنبية ، كبحثهم عن بديل الأوتومبيل مثلاً ، ويرى أن لا فائدة من ذلك ، بل الأجدر استعمال الأجنبى كما هو؛ إذ إنْ كان القصد تقريب المعنى إلى الذهن فالأجنبية المعتادة على الألسنة تؤدى هذه الوظيفة على وجه أتم ، وإن كان القصد إثبات أن العربية فى غِنىً عن غيرها ، فذلك محال ، إذ لا استقلال للغة عن غيرها ، ~~فذلك محال ، إذ لا استقلال للغة عن غيرها~~ ، ويدعو قاسم أمين مع هذا إلى إصلاح العربية ، وهو يعنى بإصلاحها تسهيلها ، إذ أدت صعوبة قواعدها إلى عدم الإحاطة بها ، فتفشى اللحن على ألسنة أبنائها ، وعلى حد قوله : "لم أرَ بَيْن جميع من عرفتهم شخصاً يقرأ كل ما يقع تحت نظره من غير لحن ، كما أدت تلك الصعوبة إلى أن تكون قراءتنا للعربية فى شئ من الحذر من وقوع الخطأ ، فيبطؤ سريان المعنى إلى النفوس ، على خلاف قراءة الأوربى للغة ، فالأوربىّ يقرأ لكى يفهم ، أما نحن فنفهم لكى نقرأ"[٣].

وتسهيل العربية عنده يتلخص فى طرح الإعراب ، فأواخر الكلمات ساكنة لا تتحرك بعاملٍ من العوامل ، وبهذه الطريقة ــ وهى طريقة جميع اللغات الإفرنجية والتركية أيضاً ــ يمكن حذف قواعد النصب والجزم والحال والاستقبال ، بدلاً من أن يترتب عليه إخلال باللغة ؛ إذ تبقى مفرداتها كما هى .

---

[٣] اللغة العربية بين حماتها وخصومها أنور الجندى ص٩٩ .

وعلى نحو أخفَّ من ذلك قليلاً ، جاءت دعوة الدكتور أحمد لطفى السيد ،نعى فيها على الصعوبة التى تتمثل فى رسم الكلمات العربية ، وهو ما يحول بينها وبين سرعة تعلمها ، ورأى أن تسهيل ذلك يتم بِمَحْو الشكل وإبدال الحروف اللينة به للدلالة على الحركات ، فإن قُصِدَ الدلالة على المدّ رُسِمَتْ علامة المدّ على الحرف اللين الممدود ، ولا ضير علينا ـ فى زعمه ـ فى هذا المحو ، إذ الشكل ليس من أصول اللغة ، وإنما هو أمْرٌ عرض بعد الإسلام ، ونحن فىهذه الأيام أهملنا الشكل أصلاً ، فلا هو يستعمل فى الكتب ؛ حتى تُقْرأ على الوجه الذى أراده المؤلف ،ولا هو يستعمل فى الجرائد ؛ حتى تألف العامة النطق الصحيح ، فضلاً عن الخاصة .

ولم يكن هجوم لطفى السيد على شكل العربية فقط ، وإنما تطرق إلى مثل ما تطرق إليه قاسم أمين ، من الدعوة إلى الإبقاء على الدخيل كما هو دون تغيير ، ودون البحث عن إيجاد بديل له ، يقول : "إن الأوتومبيل والبسكليت والجاكتة والبنطلون والجزمة والمدرة كل هذه الأسماء ، ماذنبها حتى تهجر فى الكتابة إلى غيرها من الألفاظ التى نحاول انتحالها مع التكلف ؟ .

إننا لو اخترعنا أسماء للمسميات الجديدة ؛ لنستعملها فى الكتابة وحدها من غير أن تدخل فى أحاديث العوام ولا فى أحاديث الخاصة أنفسهم ، لَكُنّا عاملين بذلك على توسيع مسافة الفرق بين لغة الكتابة ولغة الكلام ، وذلك مؤخر للغة البيان والفصاحة ،مؤخّر للتقدم من جميع الوجوه"[٤].

---

[٤] اللغة العربية بين حماتها وخصومها أنور الجندى ص٧٩ ـ ٨٠ .

كذلك فى رأيه لابد من تقارب بين الفصحى والعامية ،وإيجاد ما يشبه التسويه بينهما بحيث تتمصّر ألفاظ اللغة ، مع المحافظة على التركيب العربى والإعراب ، حتى لقد تقدم إلى لجنة المعجم سنة ١٩٤٢ باقتراح دعا فيه إلى العناية بجميع المصطلحات الفنية ، التى يستعملها العمال فى مصانعهم ، والتجار فى متاجرهم وأسواقهم ، والزراع فى مزارعهم ، وقال : "إن العوام يملكون بالوراثة سِرَّ اللغة ، ويصّرفون البيان فيها تصريفاً حيّاً مألوفاً ، واللغة العامية لغة حية فى النفوس ، أما الفصحى فلا أثر لها فى الصور البيانية ، إلا عند الذين يعرفونها ويقرءونها فصيحةً كل يوم ، إننا نريد أن نرفع لغة العامة إلى الاستعمال الكتابى ، ونـنزل بالضرورىّ من اللغة المكتوبة إلى ميدان التخاطب والتعامل ، فلا تكون النتيجة إلا أننا نكتب الكِتاب مفهوماً ، ونتحدث الأحاديث عربية صحيحة"(٥).

اتخذت هذه الدراسة من الظواهر محوراً لها سواءٌ أكانت هذه الظواهر اجتماعية تتعلقْ بالجانب البشرى أم البيئة أم الزمن وفقاً للظاهرة عنوان كل فصل فالفن الواحد كالموشح أو الزجل أوالموال أو الأغنية الشعبية يمكن أن يعرض داخل كل فصل وفقاً للظاهرة التى يتناولها هذا الفصل وذلك لنهج البحث منهجاً ينحى فيه المحاور التى اعتمدت عليها الدراسات السابقة جانباً .

---

(٥) السابق نفسه ص٨٢ .

٤ ـ وسائل المعالجة :

وكى لا نخلط بين الأدب العامى والأدب الشعبى ، نفرق بينهما على أساس الاعتبار اللفظى أولاً ، فنجد أن الأدب العامى قد استقى مادته من الفصحى المصحفة أو الملحونة ومن الألفاظ الدخيلة ، بل ومن اللغة الجارية ، إلا أنه قد ظهر فيها التجريد ، كذلك الأدب الشعبى الذى يتخذ مادته من الملحون والدخيل ، إلا أنها ألفاظ أسلوب الحديث الجارى ، فإذا سمعتها لا تميزها عن لغة الكلام التى يتناولها الأفراد فى حياتهم ، وهكذا لا يختط الأدب الشعبى حدوداً معينة لألفاظه كى يلتزمها كما هو الحال فى الأدب العامى .

ناحية ثانية وهى أن الأدب الشعبى يعتمد على المشافهة أكثر منه على التدوين.

وهذه الألوان الشعبية أعطت انطباعاً يختلف تماماً عن الإنطباع الذى احتفلنا به عندما ظهرت محاضرات فرديناند دى سوسير فى العالم العربى التى اقترنت بالمنهج الوصفى للغة الذى يعتمد على نطقها لا على كتابتها ففى إطار هذه الألوان الشعبية أصبحت الشفاهية عيباً لا ميزة لأن الألوان الفنية المكتوبة تخضع لقواعد وضوابط وتحتاج إلى جهد وإتقان فى استيعابها . وهذا هو سر جمالها واستمتاعنا بها .

أما هذه الألوان العامية التى تُفْرَض على آذاننا آناء الليل وأطراف النهار فلا تكاد تخضع لأية ضوابط لغوية أو موسيقية نتيجة لخضوع اللغة وتراكيبها بالتدريج إلى التحلل من ضبط الصيغ من ناحية وتأليف التراكيب من ناحية أخرى وتفكك الأوزان من ناحية ثالثة والتوسع فى الزحافات خصوصاً الترفيل والتذييل .

فاتباع السكون سواء في آخر الكلمات من حيث الإعراب أو في وسطها من حيث بناء الصيغة يعد ميلاً إلى السهولة وعدم تكلف المشقة سواء في النطق أو في تحديد وظائف المفردات وهذا يظهر نتيجته في الأوزان التي تضبط لغة الشعر ومن ذلك المقارنة بين بحر الكامل وبحر الرجز حيث يبدأ الأول بفاصلة صغرى والثاني بسببين خفيفين وكذلك الفرق بين بحر الوافر وبحر الهزج حيث ينتهي الأول في تفعيلته الأولى والثانية بفاصلة صغرى وينتهي الثاني بسببين خفيفين فتفعيلة الكامل (متفاعلن) بتحريك التاء وتفعيلة الرجز (مستفعلن) وتفعيلة الوافر (مفاعلتن) بتحريك اللام وتفعيلة الهزج (مفاعيلن) هذا عدا التغييرات التي أتاحها الشعراء لأنفسهم في تعديل الأبنية وفقاً للأوزان بحيث يطابق نظام استعمال المفردات النظام الموسيقي كمد المقصور وقصر الممدود ومنع المصروف وصرف الممنوع والحذف والإضافة ومن ناحية أخرى يلجأ هؤلاء الشعراء إلى التعديل في استعمال وحدات النظام العروضي حين لا تواتيهم الضرورات المسموح بها في عرف استعمال اللغة .

٥ - المنهج وخطة الدراسة :

منهج هذا البحث وصفي يقوم على تحليل الظواهر والنصوص والآراء وقد اتخذت هذه الدراسة منظور النسق الفصيح أساساً لها راصدةً ماطرأ عليه من تطور سواء أكان بالتوسع في الضرورات أم بالتوليد فى الأساليب أو تفكك الأساليب ثم التخلي عن الأبنية العروضية وقوالب التراكيب النحوية العربية وصولاً إلى الأدب العامى فى لغته وأوزانه فعقدت الدراسة علاقة بين الأبنية العروضية وتراكيب اللغة وأساليبها وفقاً لنوع التطور ودرجته .

وجاءت فصول الدراسة موازية لهذا النهج على النحو الآتى : ـ الفصل الأول : وسائل التوليد فى الأسلوب ، الفصل الثانى : التطور فى الفنون ، الفصل الثالث : دور شكل القصيدة فى الأبنية اللغوية ، الفصل الرابع : الأبجدية وفنونها ، الفصل الخامس : صلة المضمون باللغة والأوزان .

الفصل الأول

وسائل التوليد في الأسلوب

إن اللغة المنطوقة لغة تستعمل فى التخاطب اليومى ، وتختلف قليلاً أو كثيراً عن اللغة الفصحى Standard Language ، وعن اللغة المكتوبة Written Language [1].

"فالعناصر التى تسعى اللغة المكتوبة فى أن تسلكها فى كل متماسك تبدو فى اللغة المكتملة ، منفصلة منفصمة متقطعة الأوصال ، بل إن الترتيب نفسه يختلف فيها عنه فى الأولى كل الاختلاف ، إذ ليس هنا ذلك الترتيب المنطقى الذى تمليه قواعد النحو ، بل ترتيب له منطقه أيضاً ، ولكنه منطق الفعل قبل كل شئ ، فيه ترتب الأفكار لا وفقاً للقواعد الموضوعية ، التى يفرضها الفكر المتصل ، بل وفقاً للأهمية الذاتية ، التى يخلعها عليها المتكلم ، أو التى يريد أن يوحى بها إلى سامعه"[2] .

ومن هنا يقول فندريس Vendryes : فكرة الجملة بالمعنى النحوى تتلاشى فى لغة الكلام"[3] بالإضافة إلى أن هناك فرقاً كبيراً

---

[1] انظر: د. محمد على الخولى : معجم علم اللغة النظرى ص٢٦٦ مكتبة لبنان ـ بيروت ـ ١٩٨٢م .

[2] انظر :د . رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة ص١٤٨ ــ ١٤٩ الخانجي ـ القاهرة ـ ١٩٨٠م .

[3] انظر : فندريس : اللغة ص١٩٢ تعريب عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص القاهرة ١٩٥٠م .

بين ما ينطقه المتكلم ، وما تسجله الكتابة من نطقه ، عامياً كان أو فصيحاً ، فإن الكتابة فى أية لغة تعجز بطبيعتها عن تسجيل جملة من الظواهر ، والوظائف النطقية العامة كالنبر والتنغيم فى حالات الاستفهام والنفى والإنكار والتعجب والتحسر ، وهى وظائف ذات دلالة مباشرة فى الحدث اللغوى[٤]..

"واللغة المكتوبة تتميز عن اللغة المنطوقة بعدد من الخصائص ، وذلك طبعاً بصرف النظر عن الخصائص المحلية والإقليمية التى تهملها الكتابة ، إما لعدم دقتها أو قصداً إلى ذلك الإهمال . وخصائص اللغة المكتوبة التى تشير إليها هى المحافظة على الاستعمالات القديمة والتخلف عن مجاراة اللغة المنطوقة ، هذا من الجهة الأخرى فإنه لما كانت الكتابة لا تملك ما يملكه المتكلمون من مناسبة وحركات ونغمة فى الصوت توضح الكلام الملفوظ ، فإنه لابد من أن تستعمل فى دقة قواعد النحو ومفردات اللغة استعمالاً محكماً ، وإلا جاءت غامضة غير مفهومة"[٥] .

لقد وجد الشعر العربى لكى يغنى ، وينشد بصوت صاحبه ، أو بصوت راوية الشاعر ، ثم بصوت جامعى اللغة والأدب ، من النحويين والبلاغيين واللغويين ، وتشير هذه السياقات إلى أن الشعر

---

[٤] انظر : د . عبد الصبور شاهين : المنهج الصوتى للبنية العربية ، رؤية جديدة فى الصرف العربى ص١٠ ـمطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعى ـ ط١ ـ ١٩٧٧م .

[٥] انظر : انطوان ماييه : علم اللسان ملحق بكتاب (النقد المنهجى عند العرب) للدكتور محمد مندور ـ ص ٤٤٦ ـ ط نهضة مصر ـ القاهرة ـ د .ت .

العربى فى جوهره شعر رواية وليس شعر كتابة؛ لذلك نشأت داخل مجموعة الشعراء الجاهليين ـــ أو داخل مجموعة الشعراء الذين كتبوا الشعر الجاهلى حسب ما تقول نظرية الانتحال ـــ تقاليد عند نظم الشعر ، وعند أدائه، وعند روايته بين الناس : فالمتلقى ـ بناء على ذلك ـ يقوم بدور مهم فى عملية إنشاء القصيدة وإنشادها؛ إذ لابد أن يفهم ليستمتع ولابد أن ينسجم مع الإيقاع والوزن ، حتى يستجيب ، ويتبع غيره ، أو يتعاطف معه[٦] .

لابد إذن أن يكون هناك تلاؤم مستمر بين طبيعة التعبير اللغوى ، وطبيعة الموقف الذى يعبر عنه ، وفى لغتنا مرونة تساعد على وجود ذلك التلاؤم المستمر : وكان لابد أن تستجيب الحياة العربية الإسلامية للتغيير ، وهذا ما دعا إلى الخروج على عمود الشعر العربى ، من عدة زوايا؛ وكانت موسيقى الشعر واحدة منها بالطبع؛ لأنها جوهر هذا التغيير ، ففيها يظهر كل تغير يطرأ على النص الشعرى .

ويتضح هذا فى الغناء بجلاء ، وهو بداية أن يزن الإنسان كلامه ، وينغمه ، ويردده ، وفق إيقاع ما. ربما يكون إيقاع جده ، أو إيقاع حياته ، أو إيقاع فرحه وغنائه ، أو إيقاع الشعر الموروث[٧] .

ولعل هذا أو شيئاً قريباً منه هو ما كان يقصد إليه "الدكتور طه حسين" فى مناقشة له حول لغة الأدب حيث يقول : "... ويغلو قوم منا فى إيثار القديم ، فيضيقون وفى الحياة سعة ، ويغلو قوم منا فى

---

[٦] انظر : د . مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربى ، قضايا ومشكلات ص٨٠ دار المعارف ،ط٣ ، ١٩٩٥م .

[٧] انظر : د . مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربى ، قضايا ومشكلات ص٨٠ .

إيثار الجديد ، فيرتفعون عما ألف الناس ، ومع ذلك فالقصد أساس الخير فى كل شئ ، لسنا أبناء القرن الخامس للهجرة ، ولسنا أبناء القرن السادس عشر للهجرة ، وإنما نحن أبناء القرن الرابع عشر للهجرة بيننا وبين الماضى أسباب متصلة ، وبيننا وبين المستقبل أسباب ستتصل ، فما لنا لا نحتفظ بهذه المكانة التى وضعتنا فيها الطبيعة فلا نسرف فى التقدم ، ولا نسرف فى التأخر ، لا أمقت القديم ولا آنف من الحديث ، وإنما أرى أنى وسط بين القديم والحديث ، وأرى أن لغتى يجب أن تكون مرآة صادقة لنفسى ، ولن تكون لغتى مرآة صادقة لنفسى إذا كانت قديمة جداً أو حديثة جداً ، وإنما هى مرآة صادقة لنفسى إذا كانت مثلى وسطاً بين القديم والحديث[8] .

لذلك ، كان الشاعر عند الإنشاء (أو الكتابة فى الذاكرة) يعتمد على موروثات صياغية ، فى المعجم والوزن ونظام التقفية ، وهذه الموروثات كلها "شفاهية" بالضرورة ، فلم نسمع عن شاعر أو راوية أو لغوى ، أنه كان يقرأ من مخطوط جاهلى ، وهذه الشفاهية صنعت خصائص صوتية ، ووزنية ، وإيقاعية ، لتسهيل إنشاء النص وإنشاده، وروايته فيما بعد .

وهذه الخصائص تحولت ـ بالممارسة ـ إلى عنصر مهم من عناصر "عمود الشعر" كما أسماه المهتمون بالشعر العربى فى العصر العباسى .

إذ كان على الشاعر العربى ـ فى البادية ـ أن يحفظ ماوصل إليه من شعر ونثر (مسجوع) ، وحكم وأمثال وحكايات ، لأنه فى بيئة

---

[8] انظر : د .طه حسين : (حديث الأربعاء) ص٥٩١ ـ المجموعة الكاملة لمؤلفات د . طه حسين . المجلد الثانى ـ دار الكتاب اللبنانى ١٩٧٣م .

رعوية ، وواقـع طبيعـى واجتمـاعى وسياسـى ، متنقـل ، يعتمـد علـى الرحلـة والهجـرة ، (أو توتـر الحـرب) ، وهنـا ، أصبحـت ذاكـرة "الشـاعر" هى مكتبته ، وهـى كراسـته التـى يملى منهـا .

والاعتمـاد علـى الذاكـرة ، والإنشـاد فـى صياغـة النـص الشـعرى ونظمـه بخاصـة تشـكل لغـة خاصـة بالشـعر ، تعتمـد علـى مرتكـزات (صوتيـة وإيقاعيـة ووزنيـة) مـن مجمـل هـذا المحفـوظ المـوروث ، وغـيره مـن معجـم الحيـاة المعيشـة، ومـن أسـاليب القـول ، وطـرق التعبـير والأداء ، وكـان ذلـك الأمـر ، مدعـاة للثبـوت مـن ناحيـة ، ومدعـاة للحركـة ، والإحـلال والإبـدال فـى النـص ، مـن شـاعر لآخـر ، ومـن راوٍ لآخـر ، ومـن منشـد لآخـر ، أى تكـون نمـوذجاً شـعرياً (شـفوى الخصـائص) ضمنى متعـارف عليه ، ثبـت عنـاصر فـى تشـكيل النـص ، وجعلهـا ـ هـى نفسـها ـ وسـيلة حركـة فـى الصياغـة والنظـم ، ووسـيلة قيـاس فنـى فـى الوقـت نفسـه[٩] .

وتمثـل اللغـة الحيـة فـى الشـعر الحـر مقومـاً لـه فقـد أصبـح يسـتعمل مـن الكلمـات تلـك التـى تحمـل نـبرات حيـة قريبـة مـن لغـة الكـلام يقـول نـزار قبـانى "إن الكلمـة الشـعرية هـى الكلمـة التـى تعيـش بيننـا فـى بيوتنـا وحوانيتنـا ومقاهينـا لا الكلمـة المدفونـة فـى أحشـاء المعجـم ، إن لغـة المثقفـين فـى جميـع البـلاد العربيـة هـى القاسـم المشـترك الصحيـح والمـادة الأولية التـى يجـب أن نسـتعملها فـى كـل مـا نكتـب مـن شـعر أو قصـة أو

---

[٩] انظر : د . مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربى ، قضايا ومشكلات ص٨١ .

نقد أو مقالة / قد لا تكون هذه اللغة أكاديمية مئة بالمئة وقد لا تكون معجمية مئة بالمئة ولكنها على كلّ حال تشبهنا"[١٠] .

وهذا الموقف الذى يعرضه للشعر وظيفة تتناسب مع مقاماته ورؤيته تنطبق على الكلمة المفردة لا على التركيب الذى يخضع لقواعد العربية .

وفى هذه الرؤية أيضاً دعوة لاستثمار عناصر اللغة وتوظيفها فى فن الشعر ليؤدى الوظائف الاجتماعية التى تؤديها اللغة بذاتها وهذا الموقف هوموقف أديب ومن الطبيعى أن يختلف هذا الموقف عن موقف الرواة واللغويين الذين جمعوا نصوص اللغة ومنها الشعر فحافظوا بل توخوا مبدأ النقاء والسلامة سواء فى المفردة أوالتركيب وهذا الصنيع يتناسب مع طبيعة عملهم التى تستخلص الضوابط من النصوص ذاتها ولذا وجب أن تكون النصوص عربية خالصة وأن تكون التراكيب سليمة وأن تكون المفردات عربية خالصة العروبة ليسهل بعد ذلك تحديد المؤثرات الخارجية التى يمكن أن تطرأ على اللغة من خارج بيئتها ومن ألسن غيرالعرب الناطقين بها وما يمكن أن تتأثر به.

فالقبائل المختلفة فى لهجاتها لم تكن على درجة واحدة من الفصاحة وصفاء العروبة ، فقد اشتهر بعضها بأنه أفصح من بعض .

---

[١٠] انظر : نزار قبانى : الشعر قنديل أخضر ص٤٤- ٤٥ بيروت ط٣ ، ١٩٦٧م .

ولم تكن كذلك فى درجة واحدة من سلامة اللغة ، فقد سلمت بعض القبائل وحافظت على عربيتها من تسرب الدخيل إليها ، وذلك لبعد مكانها من الاختلاط والفساد .

ولهذا عندما بدأ الرواة يجمعون اللغة كانوا يتحرون ويفضلون بعض القبائل على بعض ، ولا يأخذون اللغة إلا عمن خلصت عروبتهم وسلم لسانهم من العجمة والشوائب والانحراف ، فهم لم يأخذوا اللغة عن أهل المدر أو الحضر قط وذلك لفساد لغتهم وتسرب الدخيل إليها عن طريق مخالطتهم لغير العرب .

ولم يأخذوا عن لغة حمير لكونها لغة قائمة بذاتها مخالفة للغة مضر، ولكثرة مادخلها من لغات الحبشة واليهود والفرس بسبب الاختلاط بأهلها .

ولم يأخذوا عن قبائل : لخم وجذام وقضاعة وغسان وتغلب لسكناهم التخوم المجاورة لمصر والشام وفارس والهند .

ولم يأخذوا عن بنى حنيفة وسكان اليمامة وثقيف وأهل الطائف لمخالطتهم تجار اليمن المقيمين عندهم .

إنما أخذوا عن قبائل : قيس وتميم وأسد وهذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين .

والسبب فى ذلك هو أن رواة كانوا يختارون من العرب من بقوا على عربيتهم ولم يفسدها اختلاطهم بغيرهم .

وهناك من شك فى اعتبار رواة قريش أفصح العرب ألسنة ، وأصفاهم لغة ، ذلك لأن قريشاً كانت تسكن مكة وماحولها وهم

من أهل المدر أو الحضر ،وقريش كانت تجاراً ، والتجارة تفسد اللغة ، وكان هذا مما عيب على اليمن من ناحية لغتهم ، ولأن محمداً نشأ فى بنى سعد بن بكر وتعلم الفصاحة منهم ، ولأن كثيراً من أبناء قريش فى عهد محمد ﷺ كانوا يرسلون إلى بنى سعد لتعلم اللغة والفصاحة

ولكن لا سبيل إلى هذا الشك إذا أدركنا أن سلامة اللغة من الدخيل أمر غير الفصاحة .

أجل كانت سلامة اللغة فى بنى سعد خيراً مما هى فى قريش لإقامة بنى سعد فى البادية وبعدهم عن التجارة والاختلاط بالناس .

وعلى العكس من ذلك قريش ، ولكنهم مع ذلك كانوا من ناحية الفصاحة فصحاء ، لاستعمالهم ما غلب تداوله على ألسنة العرب وشاع فى أكثر لغاتهم.

فإذا امتازت قريش بالفصاحة ، فقد امتاز بنو سعد بسلامة اللغة . وقد أشار النبى ﷺ إلى الأمرين فىحديثه المأثور : "أنا أفصح العرب بيد أنى من قريش ، وأنى نشأت فى سعد بن بكر" .

وأغلب المروى كان من الشعر لأن الرواة لم يستشهدوا بل لم يعتمدوا على النثر خصوصاً أنهم لم يستشهدوا بلغة الحديث إلا فى عصور متأخرة كما نرى ذلك فى آراء ابن مالك خلال مؤلفاته النحوية وما يتعلق بها من استشهاد بكلام العرب بمختلف أجناسه ومستوياته.

قوى الاتصال الاجتماعى بين العرب ، وبين غيرهم من الأمم الأجنبية ، الذين كانوا ينتمون إلى عناصر مختلفة ، كالفرس والترك

والمغاربة[١١] ، وأخلاط شتى ، من الأنباط والزنوج ،وأهل الذمة من النصارى واليهود . يضاف إلىذلك الرقيق بأجناسه المختلفة .

وقد ازداد هذا الاتصال بفعل الاحتكاك الاجتماعى ، الذى عمل على شيوع الأسلوب المولد فىالبيئة والشعر العربى .

وجدير بالذكر : أن العربية بلغتها وآدابها ، لم تقف بجرد مستقبلة (لجهود المولدين) وما أتوا به من حضاراتهم وأوطانهم من علوم وثقافات ، وفنون وآداب . فإن الهجرات العربية إلى بلاد هؤلاء الأعاجم قد أوجدت جدلاً لغوياً وأدبياً . فكما كان يتألف من هؤلاء الأعاجم (الموالى) الطبقات الدنيا والوسطى من المجتمع الإسلامى ، امتلكت العناصر الطامحة من هذه الطبقات زمام اللغة التى تنطقها الطبقة العربية العليا ، على حين بقى السواد الأعظم عند أسلوب لغوى دارج ظهرت فيه، بواسطة ترك التصرف الإعرابى ، قبل كل شئ ، سمات العربية المولدة . ومن هذه اللغة الدارجة فى القرن الأول ، التى أخذت ـ كما يبدو ـ بعض الخصائص المحلية فى المدن المختلفة ، نشأت اللهجات المتأخرة فى المدن الإسلامية[١٢] .

والطبيعة الحقيقية للعربية الفصحى ، والفرق الخاص الذى يميزها تجاه العربية المولدة ، إنما يقوم على تغير فى تكوينها يعد ترك التصرف الإعرابى من أمارته الظاهرة .

---

(١١) انظر : حسن إبراهيم : تاريخ الإسلام السياسى والدينى والثقافى والاجتماعى ـ ج٢ ـ ص٣٨٤ ، ط الخامسة ـ الناشر : النهضة المصرية ١٩٥٩م .

(١٢) انظر : يوهان فك : العربية ص٢٤ ترجمة د . رمضان عبد التواب ـ الخانجى بمصر ١٩٨٠م .

وبهذا نهجت العربية المولدة منهجاً اجتازته جميع اللغات السامية الأخرى قبل ذلك بكثير . وهذا لا يدل على أن ذلك التطور يرجع إلى أسباب عربية داخلية بحتة ؛ فإن الحقيقة الثابتة من أن التصرف الإعرابى عاش قروناً طويلة فى لغة البادية ، ولا يزال ماثلاً فى بعض بقاياها إلى هذا اليوم ، تدل بوضوح على خلاف ذلك الاحتمال .

بل أقرب من هذا أن نلتمس سبب هذه الظاهرة فى أن لهجات تلك الشعوب ، التى اتخذت لغة السادة العرب لساناً لها ــ نتيجة للفتوحات العربية ــ كانت من النوع التحليلى الذى ترك فيه الإعراب بالعلامات كثيراً أو قليلاً . ومهما يكن من أمر ، ففى مصادرنا ، إلى جانب التعبير الخاطئ فى الأصوات العربية ، إهمال حالات الإعراب ، وتصريف الأفعال ، أمارة بارزة للغة العربية على لسان غير العرب من سكان الدولة جميعاً . وهذا لايمنع أنَّ العربية قد أخذت فى الأقاليم المتعددة صوراً مختلفة ، وأنها كانت فى المناطق الآرامية ذات جرس يختلف عنها فى فارس ، وفى مصر ، وغيرها من شمالى أفريقية[١٣] .

ونقصد بالتركيب المولد أن العوام يكوّنون بعض الأساليب أوالعبارات ويقعون فى الخطأ أثناء تركيب تلك الأساليب والعبارات فى بعض كلماتها ، يدلنا على ذلك قولهم : "جئت من بَرّا" والصواب : "جئت من بَرّ"[١٤] فهنا يخطئون فى كلمة "برّ" حيث إنهم يضيفون

(١٣) انظر العربية يوهان فك : ص١١٤ .

(١٤) انظر : الزبيدى لحن العوام ص٦٣ تحقيق د . رمضان عبد التواب ـ مكتبة دار العروبة بالقاهرة ١٩٦٤م .

الألـف إلى آخرهـا . وهنـاك أسـاليب أخـرى يوهمـون فـى استعمال اسـم الإشـارة كقولهـم : "أتيـتُ هـى الأيـام" و "قعـدتُ فـى هـو المكـان" والصـواب :

"أتيْتُ تِلْكَ الأيام وقعدت فى ذَلِكَ المكـان"

وليست هـذه المواضـع مـن مواضـع "هـو" ولا "هـى" لأنهمـا مـن ضمـائر الرفـع ، ولا تفارقـه ، إلا إذا أكـدت بهـن ، فـإنهن يقعـن للمجـرور والمنصـوب ، تقـول رأيتـه هـو ، ومـررت بـك أنـت[١٥] .

فـالأدب والشـعر يظـل فـترة طويلـة لا يسـتجيب للتغـيرات الجديـدة فـى المجتمـع إلا بعـد أن ترسـخ أقدامهـا ، ويصبـح لهـا نفـوذ قـوى فـى حيـاة النـاس والمجتمـع .

ومـع ذلـك فقـد كـانت هنـاك عوامـل كثـيرة سـاعدت علـى تسـرب بعـض ظواهـر التوليـد إلى البيئـة والشـعر . ولعـل مـن أبرزهـا وجـود شـعراء مـن أصـل أجنبـى تعلمـوا اللغـة العربيـة ، وتـأدبوا بآدابهـا مثـل زيـاد الأعجـم ، وأسـرة بنـى يسـار النسـائى التـى اشـتهر منهـا إسمـاعيل بـن يسـار ، ومحمـد وإبراهيـم (وهـؤلاء وأمثـالهم ، نشـأوا نشـأة فارسـية ، وتـأدبوا بالأدب الفارسـى ثـم صـاغوا أدبهـم فـى القـالب العربـى) [١٦] .

ومـن أبـرز هـذه العوامـل كذلـك ، احتكـاك بعـض شـعراء هـذه الفـترة بيئات أجنبية[١٧] . ولا يخفـى مـا للبيئـة مـن أثـر فـى النفـس والخيـال .

---

[١٥] انظر السابق نفسه ص٢٥٢ .

[١٦] انظر أحمد أمين : فجر الإسلام ص١١٤ ـ ١١٥ ط . السابعة .

[١٧] انظر السابق نفسه ص١١٦ .

ومن الفئات التى قوى الاتصال بينها وبين المسلمين خارج شبه الجزيرة وفى البلاد المفتوحة يهود الأندلس ونصراها حيث قلد هؤلاء ما يصنعه العرب فى لغتهم وفى آدابهم بل وفى علومهم فقد تأثر يهود الأندلس بالعلوم اللغوية والنحو والفلسفة فنظم اليهود أغلب الفنون الشعرية العربية وعلى الأوزان العربية المعروفة ذاتها حتى أنهم نظموا أشعاراً وموشحات بالحروف العبرية على أوزان عربية . وكان يهود المدينة يستعملون فى شعرهم دائماً لغة الشعر البدوى بيد أن اللهجة ، التى كانت مقصورة على الاستعمال الشفوى قد اختفت تماماً برحيلهم من شبه الجزيرة . وعلى النقيض من ذلك نصارى البدو من العرب ، فهؤلاء يبدو أنهم لم يتميزوا أصلاً من لهجتهم عن الوثنيين من قبائلهم وإلا لما لقى الأخطل النصرانى اعترافاً بأنه شاعر فصيح معتد به . وزيادة على هذا فقد سارعوا بالدخول فى الإسلام ، بحيث لم يبق أثراً مما قد يكون للهجتهم من خصائص لغوية .

وهذه العربية التى نجدها فى الأدب اليهودى والنصرانى فى القرون الوسطى ، إنما نشأت من الاستعمال اللغوى عند طوائف اليهود والنصارى خارج الجزيرة العربية ، الذين لا صلة لهم بالبادية وعربيتها ، بل استعملوا منذ البدء العربية المولدة الدارجة ، التى نشأت من حياة العرب ومخالطتهم للشعوب التى أخضعوها ، فصارت لغة التخاطب والتفاهم ، والتى تتميز – رغم اختلافها فيما بينها بسبب الاختلاف المحلى والاجتماعى تميزاً واضحاً عن العربية الفصحى بطائفة من السمات والخصائص المشتركة بينها فى المادة الصوتية ، وصوغ القوالب ، وتركيب الجمل ، والقواعد النحوية والثروة اللفظية ،

وطرائق التعبير . فمادتها الصوتية تشير إلى طابع معين من التيسير والتسهيل ، ويتعلق بهذا حذف الهمز الذى استفاض فى العصر الجاهلى فى لهجة الحجازيين[١٨] . وأخذ فى العربية المولدة صورة واسعة ذات أثر واضح فى صوغ القوالب.

كما يتعلق بهذا أيضاً تغيير حرف الضاد ؛ وهذا الصوت الذى هو فى أصله الحرف المطبق القسيم للذال ؛ وهى صعبة النطق كذلك على غير اللسان العربى . وقد روى الجاحظ[١٩] قصة البصرى الذى سمى جاريته : ظمياء ، بيد أنه كان ينطق : ضمياء ؛ وقرن بذلك خبراً يفيد أن نصر بن سيار ، آخر ولاة الأمويين فى خراسان ، نصح الموالى أن يسموا خدمهم بأسماء يستطيعون أن يلفظوا بها . وهذه التغييرات الصوتية ازدادت على مر القرون . وكم ذا حاول النحاة أن يعالجوها ، ويساعدوا على التحرز منها ؛ فها هو ذا الحريرى يحشد فى المقامة السادسة والأربعين مجموعة من الألفاظ الظائية ؛ وفى القرن السابع يؤلف ابن مالك قصيدة تعليمية كتب هو شرحها ، وعالج فيها الفرق بين الضاد والظاء[٢٠] وعلى هذين يعتمد السيوطى فيما كتبه فى هذا الموضوع[٢١] وكما ذكر على القارى[٢٢] ينطق أكثر السوريين وبعض المغاربة الضاد مثل الظاء . ثم ساق إلى جانب نطقها الأصلى

---

(١٨) انظر نولدكه فى تاريخ القرآن ٤٢/٣ ـ ٥١ نقله يوهان فك : العربية ص١١١.

(١٩) انظر البيان والتبيين للجاحظ ٢/٢ القاهرة ١٣١١هـ .

(٢٠) انظر كتاب " زينة الفضلاء فى الفرق بين الضاد والظاء" لابن الأنبارى تحقيق د . رمضان عبد التواب المقدمة بيروت ١٩٧١م .

(٢١) المزهر للسيوطى ١٨٠/٢ ـ ١٨٤ القاهرة ١٣٢٥م .

(٢٢) على القارى : المنح الفكرية ص٣١ ، ٣٤ القاهرة ١٣٠٨هـ .

كالذال المفخمة ، كثيراً من صور الإبدال المختلفة لهذا الصوت العصى على النطق ، فمن الناس من ينطقها كالدال ، وغيرهم كالطاء ، وآخرون يومئون إليها بالظاء ؛ ثم يذكر بعد هذا أن بعض الناس ينطقها دالاً مفخمة ، وبعضهم ينطقها دالاً عادية . وأخيراً ينطقها بعضهم لاماً مفخمة ؛ ومن بين جميع هذه الصور يكثر نطقها اليوم دالاً مفخمة ، وعلى هذا الأساس صورت كتابتها بالحروف اللاتينية. ويبدو أن إبدالها بالدال كان من خصائص النبطية فقد روى أى زامر هارون الرشيد : برصوما Barsauma [يدل اسمه على أصله الآرامى] المنتمى إلى الطبقات الدنيا من سكان سواد الكوفة [٢٣] ، كان يقول : أبيد ، بدل : أبيض[٢٤] . ويكثر فى النصوص اليهودية والنصرانية إبدال الضاد ظاء[٢٥] .

وهناك تغيير صوتى آخر يعترضنا كثيراً فى العربية المولدة ، وهو يتعلق بالسين والصاد ؛ ففى العربية القديمة نجد بالفعل صيغاً مزدوجة ،مثل : صراط ، وسراط ، وصويق وسويق ، وغير ذلك . وفى لهجة بلعنبر ، أحد أفخاذ تميم ، يكاد يوجد هذا التغيير باطراد إذا جاء بعد السين أحد الحروف الأربعة التالية : ط ، ق ، غ ، خ[٢٦] .

---

(٢٣) انظر الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ٥/٢٢٧ بولاق ١٢٨٥هـ .

(٢٤) السابق نفسه ٦/١٦٤ .

(٢٥) انظر شرح سفر التكوين لعلى بن سليمان ، نشره B.S>KOSS ص٧٩ ؛ - نشر سكوس - فيلادلفيا ١٩٢٨م ، نقله يوهان فك : العربية ص١١٢ .

(٢٦) انظر تاج العروس من جواهر القاموس ، الزبيدى مادة ص دغ - القاهرة ١٣٠٦ - ١٣٠٧ هـ .

وعلى الرغم من ذلك فقد احتفظت بعض النصوص الشعبية فى مثل هذه الأحوال بنطق أصلى واحد ؛ مثل استعمال موسى بن ميمون وغيره من المؤلفين اليهود باطراد : س ق ل ، بدلاً من صقل ، المستعمنة فى الفصحى[٢٧] ، كما استعملوا الصاد بدلاً من السين فى أحوال لم تتوفر فيها الشروط السالفة ، مثلى : صُرْم : بدلاً من سُرْم[٢٨] ؛ صَنَام بدلاً من سَنَام[٢٩] . ونمط الشعبى : مَصَالِح : القوات المرابطة على الجدود ، وكذلك مفرده وهو : مَصْلَحِىّ : الجندى المرابط على الحدود ، نشأ من ربط شعبى لغوى بين لفظ : مسلحة ، ولفظ : مصلحة[٣٠] أى مطلب أو منفعة . وعلى عكس ذلك سميت ضاحية بغداد : صَمَالُو [وسميت كذلك باسم أسرى الحرب من مدينة صمالو من أعمال قاليقلا ، وقد أنزلهم هارون الرشيد سنة ١٦٣ هـ بهذه الضاحية] وهى فى لسان العامة : سمالو[٣١] وقد عارض النضر بن شميل (حوالى ١٢٣ ـ ٢٠٣هـ) الرأى القائل بأن السين تقع أحياناً موقع الصاد[٣٢] ؛ على حين رُوِى عن الزجاج

---

[٢٧] انظر : اللهجة العربية فى عمان وزنجبار تأليف Reinhardt ص٢٢٦ و : vollers gzdmg 493.4 نقله يوهان فك : العربية ص١١٣ .

[٢٨] انظر : المثل السائر لضياء الدين بن الأثير ص١٠٧ بولاق ١٢٨٢هـ .

[٢٩] انظر جامع الألفاظ ، للفاسى ص٤٧٣ ، نشر سكوس ـ نيوهان فن ١٩٢٦ م .

[٣٠] انظر معجم البلدان لياقوت الحموى ٢١٩/٣ ـ نشر فستنفلد ـ ليبزج ١٨٦٦ ـ ١٨٧٠م .

[٣١] انظر السابق نفسه ٦٧٠/٢ ، ٤١٦/٣ .

[٣٢] انظر درة الغواص فى أوهام الخواص للحريرى ص١٥ ـ نشر توربيكه ـ ليبزج ١٨٧١م .

النحوى (المتوفى ٣٢١ هـ) المعروف بحرية رأيه فى الاشتقاق[٣٣]، أنه كان يرى جواز إبدال كل من الحرفين بالآخر[٣٤] . وانتشار اللغة العربية فى البلاد المفتوحة فى مصر والشام وشمالى إفريقية والعراق وفارس والهند ، أدى بأهل هذه الأقطار إلى أنهم أخذوا يتكلمونها تدريجياً حتى غلبت ما عداها ، وبذلك صار المتكلمون بها أضعاف أضعاف من كان يتكلم بها من عرب الجزيرة .

كذلك كسبت اللغة أن كل قطر من هذه الأقطار غذّى اللغة العربية بكلمات جديدة للدلالة على مسميات لم يكن يعرفها العرب من قبل . وهذه الكلمات الجديدة دخلت فى اللغة العربية وخضعت لأحكامها وقوانينها .

وقد كان التعريب سبباً من أسباب نمو اللغة . فالعرب بعد الإسلام والفتوح أكثروا من استعمال الكلمات المعربة للتعبير عما استجد فى حياتهم مما لا يوجد له فى لغتهم ألفاظ للدلالة عليه .

وكان العرب إذا أدخلوا كلمة أعجمية فى لغتهم عن طريق التعريب يخضعونها لقوانين اللغة ، فتثنى وتجمع ويشتق منها وتتوارد عليها علامات الإعراب وتعرّف بأل وتضاف ويضاف إليها إلخ ..

وقد لجأ العرب حتى فى الجاهلية إلى التعريب فاستعمل امرؤ القيس مثلاً "السجنجل" وهى المرآة ، واستعمل الأعشى "شهنشاه"

---

[٣٣] انظر المزهر فى علوم اللغة وأنواعها للسيوطى ٢٠٦/١ .

[٣٤] انظر درة الغواص ، للخفاجى ص٣٣ ـ القسطنطينية ١٢٩٩هـ .

أى ملك الملوك ، وكان تجار العرب يجلبون السلع والمتاجر ويجلبون أسماءها معها .

وجاء القرآن فاستعمل كلمات معربة مثل : زنجبيل وسجين وسلسبيل ، كما ورد فى الحديث بعض كلمات أجنبية عربت كذلك.

ثم نشطت حركة التعريب فى العصر العباسى ، واشتغل بـه حتى غير العرب ومن ثم كان التعريب أحد الأسباب التى أدت إلى نمو اللغة .

وكانت الأوزان مواكبة لحركة اللغة والشعر فى تطورها وثبوتها لأن هذه الأوزان هى الإطار الذى تنسج فيه ومن خلاله أبنية اللغة المنظومة شعراً وهذه العناصر الثلاث الوزن واللغة والشعر المنظوم وأكسبت حياة الإنسان العربى فى بيئته فكانت مظهراً لنفسه وعقله فقد أراد العربى أن يفتخر بنفسه وبقبيلته عندما أخذ المجتمع القبلى يأخذ صورة جديدة بعد تفرعه إلى قبائل كثيرة وبطون عديدة حملت معها ما حملت من مشاعر متبادلة مهما تكن تلك المشاعر فقد فرضتها تلك الحياة البدوية فرضاً وأوجدتها تلك الظروف المعيشية ووسائل الحياة بل والمحافظة على البقاء .

ونتيجة لذلك ظهر الشاعر فى مرحلة الميلاد ينوّع فى الموضوع ثم يلائم بين الموضوع وبين نغمه فأخذ يتحول عن نغم الرجز ثم بدأ يبتعد عنه سريعاً سريعاً منوعاً ومولداً ومبتكراً دون أن يشعر هو بأنه بهذا التنويع والتوليد والابتكار يضع الوزن العربى للشعر العربى "وإذا كان السجع قد عرفته الآداب السامية قبل ظهور الفصحى بحقب

طوال فإن الوزن العروضى على العكس من ذلك ، لم يكن له أى أثر فى النقوش والكتابات السامية التى ظهرت قبل الفصحى .

فالوزن العربى فن عربى خالص ظهرت آثاره الأولى باللغة الفصحى وفى الأدب الجاهلى الذى يرجع إلى فترة لا تتجاوز قرنين من الزمان قبل ظهور الإسلام . ويعنى ذا أن النثر المسجوع كان سابقاً على التوزين العروضى ، وأن عرب الفصحى ورثوا ـ فيما ورثوا ـ طريقة السجع من شعوب سامية أقدم منهم ، ثم أتيحت لهم ـ على مر الزمن ـ تجارب خاصة اقترنت بهذه الأسجاع أو ببعضها ، فنتج عنها الوزن المقضى، فكانوا بذلك أول من ابتدعوا طريقة فى النظم .. لم تكن مألوفة لدى سائر الشعوب السامية"[٣٥] .

وإذا بهذا الوزن يحمل عدداً من النغمات مستغنياً بذلك عن الموسيقى التى بدأت تتخلى عنه شيئاً فشيئاً ومبتعداً عن الغناء الذى أخذ يفارقه أيضاً شيئاً فشيئاً . ثم عادت الدورة مرة أخرى بظهور الإسلام ثم اتساع رقعة الدولة فى الأمصار المفتوحة فساير الشعر بلغته وأوزانه هذه الدورة التى مر بها قبل الإسلام مرة أخرى .

و لم يتنازل الشاعر العربى التقليدى عن هذه الوحدة ، وفرض عليه التوازن الشكلى المنطقى فى توزيع تفعيلات البحر على شطرى البيت ، إلا فى بعض المواضع التى استبعدت عن نهر الشعر ، لأنها خروج عروضى أو لغوى لم يرض عنه الفصحاء .

---

[٣٥] انظر د . عبد المجيد عابدين "نشأة الوزن المقفى عند العرب الأوائل مجلة أم درمان الإسلامية ١٩٦٨م .

ولهذا لم يقدم على تجاوز هذه الوحدة ، إلى تنوع (ما) إلا المولدون ، في بداية الأمر . وهو الجيل المجدد ، الذى أتى مع تغيير عام في الواقع الاجتماعي والثقافي العربي . وكان تجديد المولدين ينحصر في :

- إيجاد أوزان جديدة ، لم يشر إليها الخليل بن أحمد .

- كتابة أبيات بقافية غير صوتية لدى أبي نواس مثلاً .

- تنويع القوافي كما في أشكال : التشطير والتخميس والتسبيع ، والتوشيح ، والزجل .

- الدوبيت .

وأول مظهر من مظاهر التجديد ـ هو البعد ـ إلى حد ما ـ عن القصائد المطولة التي كانت أساساً في الشعر الجاهلي القديم ، واختيار المقطعات الصغيرة التي لا تتجاوز بضعة أبيات ، والسبب في هذا يرجع إلى طبيعة التطور الحضارى الذى آل إليه المجتمع الإسلامي على مر العصور ، فكلما تعقدت أسباب الحضارة وطرائق الحياة تسرب الملل إلى نفوس الناس من الأعمال الأدبية الكبيرة المطولة . ولم يعد لديهم لا الاستعداد ولا الوقت الذى يتيح لهم أن يقفوا ـ كما كان الأقدمون يقفون في عكاظ وغيرها من الأسواق ـ ليستمعوا إلى قصيدة طويلة قد يستغرق إلقاؤها ساعة أو بعض ساعة . لم يعد هذا في مقدور الناس في ذلك العصر . لهذا اندثرت هذه الأسواق تقريباً أو على الأقل لم تعد مسرحاً لقول الشعر وتناشده كما كانت في

القديم[٣٦] ، ويبدو أن هذه هى سمة النقلات الحضارية الكبرى والتطور فما حدث للفنون والآداب فى تلك الفترة من عمر الزمان هو نفسه ما يحدث فى أيامنا هذه سواء فى الفنون والآداب أو فى الحياة العامة حتى أن عصرنا هذا يسمى بعصر السرعة أو السندوتش فلم يعد لدى الناس من الوقت ما يستمعون فيه إلى رواية كاملة أو يقرأونها فظهر من الأجناس الأدبية مايواكب جو العصر فترى القصة القصيرة والأقصوصة كما تجد أن حجم الكتاب لم يعد مجلداً ضخماً وإنما تحول إلى كُتيب وهذا هو ما حدث للشعر فقد قصرت القصائد إلى حد كبير فتحول البيت فى الشعر الحر إلى كلمة واحدة أو جملة بسيطة تسمى بالسطر الشعرى كما أن الأغانى التى كانت تستغرق ساعة أو ساعة ونصف لجأ كتاب الأغانى إلى اختصارها بحيث تشغل خمس أو عشر دقائق ناهينا بلغة هذه الأغانى والأجناس الأدبية المتطورة التى صارت تحاكى لغة الشارع أو اللغات الخاصة بمهن مختلفة.

وهناك سبب لانكماش القصائد المطولات وهو أن الشاعر أصبح يحد قصيدته بفكرة معينة ـ فلم تكن هذه الفكرة تستغرق منه فى الغالب أكثر من أبيات معدودة بعكس الشاعر القديم ـ كما نرى فى المعلقات وغيرها ـ إذ كان ينتقل من فكرة إلى أخرى حتى لتبدو قصيدته كأنها تتكون من بضع قصائد مختلفة الأغراض والأفكار .

---

[٣٦] انظر د . محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربى ـ ص١٥٧ ، ١٥٨ ـ ط١ ـ المكتب الإسلامى ـ بيروت ـ ١٩٨١م .

وإلى هذين السببين يمكننا أن نضيف أيضاً تأثير الغناء ، ونلاحظ تأثير الغناء فى تطور شكل قصائد الغزل فى الحجاز إبان القرن الأول ، فطبيعة الغناء تفرض على الشعراء ــ وكان أكثر الشعر يغنى فى القرن الثانى ــ أن يقتصر شعرهم على المقطعات الصغيرة دون غيرها حتى يمكن تقديمها فى إطار موسيقى جذاب ، وحتى تتواءم معانيها المباشرة مع ما يتطلبه الغناء من تأثير سريع وتطريب .

ومن أثر الغناء أن ترتبط الأغنية باسم المغنى أو المطرب بينما هى فى النسق الفصيح مرتبطة باسم الشاعر الذى تنسب إليه كلماتها كشعر شوقى وحافظ ونزار قبانى وصلاح عبد الصبور المغنى .

وتأثرت العلوم فى عصرنا بالفنون فى هذا الاتجاه فتحولت الدراسات العلمية من نظام المجلد إلى البحث أو البحيث paper الذى يتضمن وريقات معدودات وتحولت الدراسات من نظام الكتب إلى نظام المجلات الذى يمكن أن تشتمل فيه المجلة على ثمان دراسات أو أكثر وهى المساحة التى كان يشغلها كتاب واحد أو دراسة واحدة وأصبحت الدراسة لا تتعدى ثلاثين صحيفة.

وقد ظهرت طبقة من الشعراء المجان فى الكوفة . ولعل ذلك يرجع إلى أن الكوفة نشأت بجوار الديانتين اليهودية والنصرانية ، كما جاورت عقائد السكان الأصليين من مانوية وزراد شتية ومزدكية . وهى إلى جانب ذلك كله وريثة الحيرة التى كانت عامرة بالحانات والأديرة وفنون اللهو والعبث .

والتقى هذا التيار بشعراء ألفوه وصادف هوى فى نفوسهم فانطلقوا على سجيتهم يلهون ويعبثون ويستجيبون لدواعى شهواتهم

ونوازع نفوسهم التى تحللت من كل رابطة ، وكان فى لغته وأوزانه وأسلوبه متحللاً من القيود القديمة والصور التقليدية ، وبهذا كان شعراء الكوفة هم أول من خرجوا على عمود الشعر العربى منذ بداية القرن الثانى الهجرى . وقد يكون(عَمَّار ذُو كُبَار)خير مثال لشعراء الكوفة هؤلاء .

وعلى الرغم من قلة أشعاره التى وصلت إلينا إلا أن ما أورده الأصفهانى منها يكفى للتدليل بوضوح على مدرسة الكوفة الشعرية ومقطوعته التى أولها :

أشْتِهى مِنْكِ مِنْكِ مِنْكِ مكاناً مُجَنْبَذاً[٣٧] .

تدل على ما سواها من شعره الذى يمثل إباحة لا حد لها ، ومجوناً وعبثاً بالإضافة إلى ما فيه من رقة الوزن وبساطة الأسلوب وتحرره من الجزالة القديمة واقترابه من الشعبية .

وكان اختيار الوليد الأوزان الرشيقة القصيرة واقتصاره على المقطوعات دون القصائد التقليدية المطولة ، أبرز وأقوى مما ظهر فى غزل الحجاز أيضاً فى القرن الأول . وإلى هذا الرأى ذهب الدكتور شوقى ضيف إذ يقول : "والوليد يميل أكثر من الحجازيين إلى التحريف فى الأوزان والتعديل فيها حتى تتلاءم مع الغناء الجديد . والوليد من هذه الناحية يُعدّ خطوة نهائية للعصر الأموى والتغييرات المختلفة التى حدثت فى أوزان الشعر تحت تأثير الغناء"[٣٨] .

---

[٣٧] انظر أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ج ٧ ص٥٧ ـ ط١ دار الكتب .

[٣٨] انظر د . شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، ص٢٧٢ .

ولقد وُجد شعراء فى هذه الفترة ظهر فى شعرهم فعلاً أثر ذلك التجديد من ناحية تصويره لنوازعهم العابثة وإباحتهم وإقبالهم على شعر الخمر فى قصائدهم دون غيره لعكوفهم على المجون والشراب . وكذلك من ناحية شعبية لغتهم الشعرية وأوزانهم الرشيقة الخفيفة .

من هذا كله يتضح لنا ، أن ألفاظاً أجنبية كثيرة ، دخلت الشعر العربى ، وظهرت بشكل واضح فى الشعر العباسى ، وأكثر هذه الألفاظ فارسى الأصل ، وقد لاحظ الدكتور حامد عبد القادر أن الكلمات الأجنبية . وبخاصة الفارسية التى دخلت اللغة العربية ، والشعر العربى لها خصائص بارزة ، هى "أولاً : أنها كلمات قليلة نسبياً لا تكاد تذكر بجانب الكلمات الأصلية ، وذلك لأنها ، دخلت العربية بعد أن نمت تلك اللغة . واستكملت كيانها ، وأثبتت صلاحيتها للتعبير عن جميع المعانى المتصلة بشئون الحياة ومطالبها .

ولم تكن فى حاجة لأن تقتبس من غيرها إلا القليل النادر من الألفاظ ، التى تدل على معان أو أشياء مستحدثة ، لم يكن لها نظائر فى العربية الأولى . والألفاظ الفارسية الدخيلة فى اللغة العربية قليلة جداً إذا قيست بالكلمات العربية ، التى وجدت سبيلها إلى اللغة الفارسية إبان نهضتها .

ثانياً : إنها أسماء إذ لم يأخذ العرب عن غيرهم حروفاً أوأفعالاً وإنما أخذوا أسماء .

ثالثاً : إنها أسماء من أنواع خاصة كأسماء نباتات أو حيوانات أو مأكولات ... أو غيرها مما يدل على معان فلسفية ، أو أشياء لم يعهدها العرب من قبل .

رابعاً : إنها كثيراً ما تخضع فى أصواتها ، وموازينها الصرفية ، لما هو متبع فى اللغة العربية"[39] .

وأن العلماء العرب ، كانوا يعرفون اللفظ الدخيل من الأصلى بقرائن خاصة ، وضعوها منها قولاً مثلاً : إن الجيم والقاف لا تجتمع فى كلمة عربية ، فمتى جاءتا فى كلمة ، فهى معربة ، مثل : جوسق وجردق . ولا تجتمع الصاد والجيم فى كلمة عربية مثل : الجص والصنجة والصولجان . وليس فى أبنية العرب اسم فيه نون بعدها راء فإذا جاء هذا البناء فهو معرب مثل : نرجس ونورج ونرس . وكل كلمة فيها زاى بعد دال دخيلة ، مثل : هنداز ومهندز[40] .

والشاعران اللذان انفردا بإدخال كلمات غير عربية فى شعرهما هما : المتنبى بدرجة كبيرة والبحترى بدرجة أقل .

فالمتنبى قد عيب على استعماله كلمة "مخشلب" = اللؤلؤ الأبيض ، وقد دافع المتنبى عن نفسه بأنه لم يكن بدعاً فى هذا لأن الكلمة قد استعملها الشاعر العجاج من قبله ولكن ناقداً كالقاضى الجرجانى يرد عليه بأنه لم يرها فى شعر العجاج ولكنه مع ذلك لا يلومه على استعمالها قائلاً إن الشعراء العرب القدماء قد استعملوا كلمات غير عربية فى أشعارهم أحياناً لضرورة القافية .

---

[39] انظر د . حامد عبد القادر : قصة الأدب الفارسى ص١٩٣ ــ ١٩٥ ط نهضة مصر ١٩٥١م .

[40] انظر الجواليقى : المعرب من الكلام الأعجمى ص١١ ــ ١٢ تحقيق الأستاذ أحمد شاكر ـ ط٢ ـ القاهرة ١٩٦٩م .

لكن فى أحايين أخرى كانوا يستعملون كلمات غير عربية بالرغم من وجود نظائر لها فى العربية ، وكان النظير أحياناً أكثر من كلمة واحدة . فاستعملوا مثلاً كلمة "البرق" بدلاً من كلمة "الحمل"[٤١] . وهذه الكلمة استعاروها من كلمة "بره" الفارسية ، والعرب غالباً ما تستبدل بالهاء قافاً[٤٢] .

والألفاظ التى دخلت العربية ، بفعل الاحتكاك الاجتماعى والاتصال الحضارى وشاعت وانتشرت على ألسنة كثير من الناس[٤٣] ، ثم استعملها الشعراء ، وأدخلوها فى شعرهم على أنها ألفاظ عربية ، فالعلماء العرب يطلقون على هذا النوع من الألفاظ اسم المعرب ، والتعريب فى عرفهم : نقل اللفظ من الأعجمية إلى العربية[٤٤] .

وقد يحدث فى التعريب تغيير فى الأسماء الأعجمية ، وذلك بإبدال الحروف ، التى ليست عربية الأصل إلى أقربها مخرجاً وربما أبدلوا ما بعد مخرجه أيضاً ، ويحدث التغيير بإبدال حرف مكان حرف ، أو بزيارة حرف ، أونقصان حرف ، أو إبدال حركة بحركة ، أو إسكان متحرك ، أو تحريك ساكن .

---

(٤١) انظر الجواليقى : المعرب ص٩٣ ، ١٩٩ .

(٤٢) انظر الجواليقى : المعرب ص٣١٣ .

(٤٣) انظر ابن قتيبة : أدب الكتاب ـ ص٤٨٩ ـ ٤٩٠ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ـ ط الرحمانية ـ القاهرة .

(٤٤) انظر الخفاجى : شفاء العليل ـ ص٣ ـ ط الخفاجى مصر ١٣٢٥هـ .

وقد يحدث أن يترك الحرف علي حاله ولا يغير. وقد أتبع العلماء العرب قواعد خاصة فى تعريب المعرب[٤٥] . وقد ورد فى شعر العصر العباسى كثير من هذه الألفاظ المعربة .

وقول أبى تمام فى مدح المأمون :

فى كل جوهرة فرند مشرق   وهم الفرند لهؤلاء الناس[٤٦] .

والفرند كلمة فارسية ، وأصل معناها : جوهر السيف وطرائقه وماؤه[٤٧].

وقول ابن الرومى فى مدح ابن وهب الصيدلانى :

كلا ،وإن جَلَّب أو إن سَكْبجا

واذكر بنفْشاً يخلُف الهليلجا

سما نَجُون اللون يحكى النّيلجا

فإنه إن زاد عَوْدا أبهجا[٤٨] .

فسكبج : طعام فارسى ، والكلمة مركبة من "سك" بمعنى خل وباج بمعنى حساء[٤٩] . والهليلج : زهرة تشبه البنفسج وبنفشا : أى

---

[٤٥] انظر الجواليقى : المعرب ص٧ ـ ٩ تحقيق أحمد شاكر ـ ط ـ دار الكتب المصرية ـ القاهرة ـ ١٩٤٢م .

[٤٦] انظر أبو تمام : ديوان أبى تمام ـ ج٢ ـ ص٢٤٦ ـ تحقيق الخياط ومحمد عبده عزام ـ ط دار المعارف بمصر .

[٤٧] انظر الجواليقى : المعرب ص٢٤٣ .

[٤٨] انظر ابن الرومى : ديوان ابن الرومى ـ ج٢ ـ ص٣٤ ـ شرح محمد شريف سليم ـ ط القاهرة ١٩٥٣م .

بنفسج ، وهذه اللفظة فارسية الأصل ، ومعناها زهر طيب الرائحة[٥٠] . سمانجون : هذه الكلمة مكونة من "سما" بالعربية ، "وجون" بالفارسية وزيدت النون اعتباطاً ومعناها السماء . والنيلج : أى النيلة ، ولونه أزرق ، وهذه اللفظة ليست عربية الأصل[٥١] .

وعلى هذا فإن القاضى الجرجانى كان متسامحاً مع المتنبى فى استعماله الكلمات الأجنبية لأن موقفه هذا له نظيره فى التقاليد الشعرية الموروثة وهو المقياس الذى احترمه تقريباً كل النقاد[٥٢] باستثناء القليل منهم .

وشبيه بموقف القاضى الجرجانى فى القرن الرابع الهجرى موقف المعرى فى القرن الذى يليه ، حين راح يورد عدداً من الكلمات الأجنبية التى استعملها البحترى فى شعره . وهو لا يحاسب البحترى على مجرد استعمالها وإنما يعيب عليه تشويهه لها عن أصلها الأجنبى فمثلاً عاب عليه أنه غيرّ تشكيل كلمة طرسوس وجعلها طرسوس بفتح الطاء وهى صيغة نادرة فى العربية كما يقول المعرى والنتيجة لهذا أن الكلمة تصبح ثقيلة على الأذن العربية[٥٣] . فى مناقشة المعرى هذه نلاحظ نقطتى ضعف ، أولاهما أننا نجد فى فصيح ثعلب أن

---

[٤٩] انظر ديوان ابن الرومى : التعليق (٢٠) .

[٥٠] انظر الجواليقى : المعرب ـ ص٧٩ .

[٥١] انظر ديوان ابن الرومى : التعليق (٢١) .

[٥٢] انظر القاضى الجرجانى : الوساطة ـ ج٢ ـ ص٣٥١ ، ٣٥٤ .

[٥٣] انظر المعرى ـ عبث الوليد ـ ص٢٢٥ ـ تحقيق الأستاذ محمد المدنى ـ ط٨ القاهرة ١٩٨٠م .

الكلمة قد تم ضبطها[٥٤] تماماً كما استعملها البحترى ، وثانيهما أنه كان شائعاً أن تغير بعض الصيغ التى لم تكن عربية الأصل . والذى يتصفح كتاب "المعرّب" للجواليقى يدرك بوضوح أنه كان مسموحاً أن تغيرّ الصيغ المستعارة من لغة غير العربية سواء عن طريق إبدال حرف أو حركة من حركة أو إضافة حرف ما أو حذف حرف أو إبدال حرف بحركة أو حرف بحرف .

فعل العرب هذا بالطبع إلى جانب الإبقاء أحياناً على بعض ما نقلوه من صيغ واستعمالها كما هى .

ومع ذلك فيبدو أن نقاد العصر العباسىّ قد حمّلوا المسألة أكثر مما مما تحتمل .

وباختصار فإن هؤلاء النقاد كانوا يقبلون الكلمات الأجنبية فقط عندما كانت تتمشى مع الأشكال والصيغ العربية ، ويبدو أن تأثير اللغويين كان عميقاً فيهم ولا شك أن ذلك كان انعكاساً واضحاً لموقف أبى على الفارسى وابن جنى فى أن "ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب"[٥٥] نضيف على هذه المقولة بأن ما جاء غير مقيس على كلام العرب كان موضع ملاحظة ولفت نظر .

على أية حال فإن استعمال الشاعر لكلمة غير عربية لم يكن معيباً بالقدر الذى عيب فيه الشعراء على استعمالهم كلمات عامية . وهذا

---

(٥٤) انظر ثعلب : فصيح ثعلب والشروح التى عليه - ص٤٥ - تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجى - ط١ - القاهرة ١٩٤٩م .

(٥٥) انظر ابن جنى : الخصائص ٣٢٨/١ .

يجعلنا نؤكد أن النقاد لم يتسامحوا فى استعمال العامية بقدر ما تسامحوا بالنسبة لاستعمال كلمات غير عربية أصلاً .

وقد ساعد تحول مقاليد الحكم فى العصر العباسى من أيدى الفرس أصحاب الحضارة إلى أيدى الترك على انتشار اللهجات فكان الترك لا يعرفون بأى حضارة و لم يكن يعنيهم أن يحسنوا العربية فاستعملوا اللغة الدارجة فى أحاديثهم وتبعهم فى ذلك من يعملون معهم فى الدواوين وأعمال الدولة المختلفة ، والشعراء وكتاب الأغانى والموسيقيون فئات من المجتمع فى كل عصر من عصور العربية وهم أصحاب تجارة يعملون على ترويجها وهم أشد إحساساً من عامة الشعب بما يتداول على الألسنة فينظمونه شعراً بمستويات لغته المختلفة وأغانى يطرب لها الناس عندما توافق أذواقهم ، فهؤلاء يأخذون من المجتمع مادتهم الأساسية فيصغونها ويضفون عليها فنهم وإبداعهم آيّاً كان هذا الإبداع فينتشر فى المجتمع ما يدعونه وقد ينقلون لغة مجتمع إلى مجتمع آخر لما أصبحوا يتمتعون به من ذيوع صيت وإقبال جماهيرى ، أضف ذلك إلى ما استحدث من وسائل إعلام تتطور من عصر إلى عصر وفقاً لإمكانات هذا العصر أو ذاك .

بدأ فى العصر المملوكى التنميق والتطريز والتضمين والتأريخ ، وأشكال التشجير وصناعة الحروف ، وبعد أن نضجت النصوص العربية فى العصر العباسى . وكان التصرف الشعبى (بلغة عامية) بدل الفصحى فى سبعة أشكال شعبية هى : الموشح (فى الخارجة) والدوبيت ، والمواليا ، والواو ، والزجل ، والكان وكان ، والقوما .

(وهى أشكال متنوعة القافية أيضاً) زادت فى العصريين المملوكى والعثمانى .

أما البناء الموسيقى للقصائد فى العصر المملوكى فقد استعمل العروض التقليدى وإن تأثر الشعراء كثيراً بموسيقى الموشح الأندلسى ، وبالأوزان الخفيفة الراقصة التى أشاعها الأندلسيون والمغاربة فى الشعر العربى منذ القرن الخامس الهجرى .

وعمد بعض الشعراء إلى اختراع أوزان جديدة تبدو غريبة على الأذن العربية لمخالفتها للعروض التقليدى المألوف مثل قول البهاء زهير: [٥٦] .

يا من لعبت به الشمول	**ما ألطف هذه الشمائل**
مولاى يحق لى بأنى	**عن حبك فى الهوى أقاتل**
ها عبدك واقفاً ذليلاً	**بالياً يُمدُّ كف سائل**
من وصلك بالقليل يرضى	**والطل من الحبيب وابل**

ومنه قوله :

يا روضة الحسن صلى	**فما عليك ضير**
فهل رأيت روضاً	**ليس به زهير**

وتأثر الشعر الفصيح بأوزان النظم العامى الذى شاع فى هذا العصر كأوزان الرباعيات والدوبيت والكان كان ، والقوما والبليق والموشح والمواليا ، والزجل .

---

[٥٦] انظر تاريخ ابن الوردى ، ج٢ ، ص٢٠٠ .

ومن صور الصياغة الغريبة وإن اتخذت صورة العروض التقليدى هذه المنظومة التى عرفت بـ "الدبدبية" لابن جابر الأندلسى الأعمى[٥٧] ويبدأ بقوله :

أى دبدبة تدبدبى   أنا على بن المغربى

تأبى ويحك فى   حق أمير الأدب

وهى طويلة يختلط فيها الجد بالهزل والفكاهة ، وتسيطر عليها الروح الشعبية يقول فيها :

أنا امرؤ أنكر ما   يعرف أهل الأدب

مولى كلام نحوه   لا مثل نحو العرب

لكنه منفرد   بلفظه المهذب

ومال الشعراء إلى استخدام المقطعات القصيرة ، وعدلوا عن القصائد المطولة ، فكثر استخدام المثنوى والرباعية ، والخماسية والسباعية . واشتهرت هذه المقطعات فى الأسماء والإخوانيات والموضوعات الخفيفة ، وكثيراً ما كانت ترتجل ونراها مألوفة فى كثير من دواوين شعراء العصر أمثال الجزار والسراج والوراق وابن نباتة . واشتهرت مقطعات ابن حنا فى موضوع واحد هو "النيل"[٥٨] فى بيتين أو أربعة ومقطعات لجمال الدين بن نباتة سماها "السبع السيارة" يجمع ما نظم من سباعيات كان قد

---

[٥٧] فوات الوفيات لابن شاكر الكتبى - جزءان - تحقيق محيى الدين عبد الحميد . ج٢ - ص١١٧ .

[٥٨] الدر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة لابن حجر العسقلانى - ١٩٤٧ - ج١ ص٢٤٩ - طبعة حيدر آباد .

اقترحها عليه صاحب حمادة . وله مجموعة أخرى من المثانى والمثالث[٥٩]

واشترك النظم الشعبى فى الرباعية ، وعرفت بالدوبيت كذلك ،وقد شاعت فى الشعر الفارسى منذ القرن الثالث ، ومنه انتقلت إلى الشعر العربى باسمها الفارسى ، ثم هجرت فى الشعر الفصيح وبقيت تحيى فى الشعر الشعبى ببعض البلاد العربية كالسودان .

ويجرى الدوبيت عادة على وزن الهزج أو مشتقاته بالزيادة أو النقص وهى أربعة أشطر كاملة بنفسها ، تشترك المصاريع الأول والثانى فى قافية واحدة ، والثالث مطلق[٦٠] .

ونوعوا فى القافية فاستعملوا قصائد تتغير فيها القافية كل أربعة أبيات، وربما صرعوا البيت فى القصيدة الواحدة أربعة مصاريع ، كل مصراع بقافية ، وتستمر إلى آخر القصيدة كقول رشيد الدين النابلسى :

كم الحشى معذب	**موجع على المدى**	**صب الفؤاد معزم**
بناره يلتهب	**ملذع ما خمدا**	**أواره والضرام**
حكم فيه أشنب	**ممنع من الفدا**	**فهو الأسير المسلم**
مبّعد مجنّب	**مودع تعمّدا**	**وهو القريب الأمم**

وقد يقرأ كل بيت من هذه الأبيات على وجوه أربعة مختلفة ومن المخمس الذى يتكون من أربع قواف متشابهات ، والخامسة مطلقة ،

---

[٥٩] جمال الدين بن نباته : ديوان جمع البشتكى أحد رواته . طبع مصر .

[٦٠] راجع تاريخ الأدب الفارسى لبراون (مترجم) نقله أحمد صادق الجمال فى "الأدب العامى فى العصر المملوكى" ص١٢٤ ـ الناشر الدار القومية للطباعة والنشر ص٧٢ ـ ٧٣ ، القاهرة ١٩٦٦م .

ولكنها تراعى إذا تكررت . وهذا النظم متأثر بنظم الموشح ، ومنه قول محمد الفرجوطي الصعيدى :

سكن الغرام بمهجتى فتجكما　　والقلب من صدع الغرام تألما

والدمع فاض من المحاجر عندما　　وفيت من حر الصبابة عندما

عاينت ركباناً تسير إلى الحمى

أسروا الفؤاد ببينهم عن ناظرى　　وتضرمت نار الأسى بضمائرى

فوشت بما قد أودعته سرائرى　　والشوق أقلقنى وليس بصابر

وجفى الكرى جفنى القريح وحرما

ومنه قول الآخر : (٦١) .

دليلى لما ألقى من الشوق أدمعى　　وفى عبراتى ترجمان لأضلعى

وفى لحظات الخرّد البيض مصرعى　　إذ قيل لى إن الجمان بمسمعى

فمن لى بألماظ العيون الفواتر

بنفسى غزال يوسفى جماله　　يفوق على البدر المنير كماله

إذا ما بدا لى صَدَّه ودلاله　　أقول تعالى الله جل جلاله

غزال من الفردوس فى زى شاعر

---

(٦١) الطالع السعيد الجامع لأسماء الفضلاء والرواة بأعلى الصعيد للأدفوى تحقيق سعد محمد حسن طبع الدار المصرية ، ١٩٦٦م ، ص٦٣١ .

وعمدوا إلى تشطير قصائد الشعر القديم المشهور ، ومنه تشطير ابن فرحون لقصيدة الطغرائى اللامية المعروفة بلامية العجم ، وبدأها بقوله :

أصالة الرأى صانتنى عنِ الخطل   وشرعة الحزم ذادتنى عن المذل

وحلة العلم أغنتنى ملابسها   وحلية الفضل زانتنى لدى العطل

واختلطت اللغة العامية بالفصحى فى شعر العصر ، وخاصة الذى عمد أصحابه إلى التعبير فيه عن أحاسيسهم اليومية ومداعباتهم ، مثل قول البهاء زهير :

بروحى من أسميها بستِّى   فتنظرنى النحاة بعينِ مقتِ

يرون بأننى قد قلت لحناً   وكيف وإننى لزهير وقتى

ولكن غادةٌ ملكت فؤادى   فلم ألحن إذا ما قلت ستى

وكان هذا التلون فى اللغة نتيجة للتلوين فى الإيقاع الموسيقى[٦٢] من حيث سلامة التركيب نحوياً لكن بعض القوالب الموسيقية كالبحر البسيط فى النموذج السابق حفظت الأسلوب من التوليد لكنها سمحت للمفردات العامية لأن تدخل تركيب النسق الفصيح .

وهذا التنوع فى الشكل العروضى ، يدور حول :

- تنوع فى توزيع الأشطر الشعرية .
- تنوع فى توزيع القوافى وحروف الروى .
- تنوع فى توزيع الحروف والكلمات داخل النص الشعرى .

---

[٦٢] الأدب فى العصر المملوكى أحمد صادق الجمال ص١٢٦ .

- تنوع فى استعمال العامية والفصحى ، حيث يتميز نوع شعرى بالعامية مع الاستعانة بالعروض التقليدى[٦٣] .

واللغة هى روح الأمة ، وهى سجل وجدانها ، وقاموس فكرها ، وعنوان تاريخها ، وترجمان حضارتها ، ووشيجة النسب بينها وبين ماضيها ، وتلك هى الشريعة السرمدية التى تفرض أن يرتبط لساننا بلسان أعرابى عاش قبلنا بآلاف السنين[٦٤] . ولا تربطنا بلسان شاعر معاصر .

لقد كتب العقاد مقدمة كتاب "الغربال" للشاعر المهجرى ميخائيل نعيمة ، والعقاد على الرغم من مباركته للكتاب وصاحبه ، فإنه لم يبارك له هذا المقال ، ولم يوافقه على ما جاء به من آراء غريبة ومتطرفة لا تخدم اللغة ، ولا تخدم الأدب ، فيناقشه فى تلك المقدمة حول موقفه من قضية اللغة مناقشة هادئة يصطنع فيها كثيراً من الأناة والحلم ، ويصرفه الإعجاب ببقية فصول الكتاب عن عنف المؤاخذة على ذلك الفصل[٦٥] الخاص باللغة لأن المهجريين دأبوا على مهاجمة استعمال النسق الفصيح فى الإبداع الشعرى ونسبوا كل إبداع إلى التحلل من هذا النسق .

---

(٦٣) د . مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربى قضايا ومشكلات ص٩٤ دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٩٥م .

(٦٤) ميخائيل نعيمة : الغربال ص٤٨ دار المعارف بمصر ١٩٤٦م .

(٦٥) د . عبد الحكيم بلبع : حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق ص٨٩ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م .

الفصل الثانى

تطور الفنون وتعدد مستويات اللغة فى النص

مما يدل على أن الشعراء فى العصر العباسى الأول كانوا يريدون لأشعارهم أن تشيع فى الشعب وأن تدور على ألسنته أننا نجدهم يكثرون فى أشعارهم من صنع مقطوعات قصيرة ، حتى يمكن حفظها بسرعة وتداولها بين الناس ، ويلاحظ ذلك فى الهجاء بوضوح فإننا لم نعد نقرأ قصائده الطويلة التى كنا نقرؤها فى العصر الأموى عند جرير والفرزدق ، بل أصبحنا نقرأ قطعاً قصيرة ، وكأنما تحول الهجاء إلى ما يشبه سهاماً نارية ما تزال تلمع وما يزال الشعراء يترامون بها ، ويتقاذفونها . وسرى ذلك من الهجاء إلى موضوعات الشعر الأخرى حتى المديح على نحو ما يلاحظ عند العتّابى شاعر الرشيد والبرامكة فقد كان لا يمدح إلا بمقطوعات قصيرة كأنه يراها أكثر التصاقاً بألسنة الشعب ، ولذلك إثرها على القصائد الطويلة.

ونفذ الشعراء من خلال ذلك إلى فكرة أن تكون المقطوعة بيتين فقط ، مما جعلهم يستحدثون الرباعيات المشهورة التى شاعت فيما بعد من الشعر الفارسى ، وهى تتألف من أربعة شطور يشترك أولها وثانيها ورابعها فى قافية واحدة ، أما الشطر الثالث فقد يتخذ القافية نفسها وقد لا يتخذها ومن أمثلتها بيتا بشار :

ربابة ربة البيت	تصب الخل فى الزيت
لها عشر دجاجات	وديك حسن الصوت

ومن أمثلتها أيضاً قول أبى العتاهية مزهداً فى الحياة ومتاعها الفانى وأن الجميع يقبرون كما ولدتهم أمهاتهم ، لا فرق بين ملك ورعية ولا بين غنى وفقير ، يقول :

الموتُ بين الخلق مشتركُ	لا سُوقةٌ يبقى ولا مَلِك
ما ضرَّ أصحاب القليل وما	أغنى عن الأملاك ما ملكوا

وتكثر عند أبى نواس المخمسات ، وهى تتألف من أدوار وكل دور يتركب من خمسة شطور ، ويستقل الشطر الخامس فى الدور الأول بقافية تنتظم جميع الشطور الخامسة في الأدوار التالية ، وكأن هذا الشطر الخامس عمود المخمَّس وقطبه الذى يدور عليه ، ونرى أبا نواس يختم أحد مخمساته بهذا الدور :

يا ليلةً قضيتها حُلْوَهْ	مرتشفاً من ريقها قَهْوَه
تُسْكِرُ مَنْ قد يبتغى سَكْرَه	ظننتها من طِيبها حظَهْ

يا ليت لا كان لها آخِرْ

ويبدو أنه أختار الشطر الأخير من كلام العامة ، وكأنه كان مقدمة لأصحاب الموشحات فى الأندلس واختتامهم أحياناً لموشحاتهم بصيغ عامية . ويذكر القدماء أن الأغنية الشعبية المعروفة باسم "المواليا" ظهرت فى هذا العصر على لسان دنانير جارية البرامكة ، غير أن صاحب كتاب النجوم الزاهرة يذكر "مواليا" للعباس تمضى على هذا الطراز :

يا ساقيا خُصّنى بما تهواه	لا تمزج أقداحى رعاك الله

دعْها صِرْفا فإننى أمزجُها إذ أَشربها بذكر مَنْ أهواهُ

وهذه المواليا دليل على أن أغنيتها لم تبدأ عامية ملحونة ، بل بدأت فصيحة وتحولت إلى العامية فى العصور المتأخرة[1]. مجاراة للتطور الاجتماعى فى المجتمع العربى والإسلامى وطبيعة تكونه والأجناس المشاركة فيه ونتيجة طبيعية للتوليد فى الأساليب الذى عرضنا له فى الفصل السابق .

واقتصرت بعض الأشكال الشعرية على بعض البحور مثل : المواليا مع البحر البسيط .

- وزن الشطر الثالث من الدور بيت على وزن فعلن ، متفاعلن ، فعولن ، فعلن .

وقد يأتى الشطر الأول من كل بيت كامل الوزن ، ثم يأتى الثانى من وزن ينوع بين :

فَعْلُن وفَعِلُن .

- يختص فى المواليا (الموال) بوزن (البسيط) .

- يختص فن الواو بوزن (المجتث) .

- يختص فن الزجل باستعمال (السنج) المكونة من (هل يعشق قمر) وهى بديل التفعيلات التى استعملها الخليل . وهى تشبه الصيغ التى بدأ بها الشعر العربى قبل قولبته وفق بحور خاصة . وهذه (السنج)

---

[1] الشعر وطوابعه الشعبية د . شوقى ضيف ص٩٢ دار المعارف القاهرة ١٩٧٧م.

توازى (التفعيلات) ويمكن أن نستخرج منها (خمساً وعشرين شكلاً وزنياً) . ولهذا يمكن أن يأتى (الزجل) على كل بحور الشعر العربى ، وعلى غيرها من الصيغ الشعبية .

إن الاتجاه العروضى الذى ركّز على (تنوع الروى) وسماه (الإكفاء) ووصفه بأنه عيب نظر إلى الشعر على أنه يخدم غرضاً واحداً هو القراءة إلقاءً أو تهجياً .

وعليه فإن اتباع نمط ثابت فى الروى يساعد على توازن الجمل الشعرية واختتامها بصوت محدد يثبتها فى ذهن السامع ويريحه من عناء البحث عن خاتمة البيت . وهذا هو ما يفسر إصرار الدارسين على رصد الشذوذ فى نهايات الأبيات وحرصهم على تثبيت نمط محدد لحروف القافية التى قد ترتد لتشمل ثلاثة أحرف أو أكثر قبل النهاية فتتفق فيما بينها صرفاً وإعراباً وعيناً حتى بالغ بعض الشعراء فألزم نفسه ما لا يلزم مثل ابن الرومى[٢]. والمعرى . بل إن أبا تمام وضع القوافى أولاً ثم طلب الأبيات لها[٣]. وهذا جميعه صرف للشعر عن غرضه وحصر له فى غرض واحد من أغراضه ، بينما للشعر وظائف أخرى متنوعة عند العرب منها الإنشاد المنغم حتى أن بعض

---

[٢] انظر ابن رشيق : العمدة ١/١٦٠ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . دار الجيل . بيروت ط٤ ١٩٧٢م .

[٣] بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ١١٣/٢ ترجمة د . عبد الحليم النجار . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٨م ط٢ .

الباحثين قال إن (أشعار الجاهلية لم تكن تنظم إلا لتغنى على أنغام الموسيقى[٤]).

ومنها الحداء وهو بتعريف الغزالى (أشعار تؤدى بأصوات طيبة وألحان موزونة) [٥]. ومنها (النصب) وهو غناء القافلة[٦]. حتى كان جمال صوت الشاعر سبباً فى تفضيله واشتهاره كما قيل عن المهلهل ، أو سبباً لحظوة الشاعر عند الملوك كما نقل عن علقمة بن عبدة . كما أن تنقل الأعشى فى بقاع بلاد العرب حاملاً صنجة فى يده جعلهم يسمونه (صَنَّاجة العرب) . وكانت الخنساء تنشد مراثيها على الأنغام[٧]. وقد خصص الأخفش وأبو يعلى التنوخى أبواباً خاصة فى كتابيهما عن الحداء والغناء والترنم وتصرف العرب فى نهايات الأبيات حسب كل حالة بالوقف والإطلاق وربط نهاية البيت بتاليه وتقليب ذلك مما يشير إلى إخضاع الروى لحاجة الغرض التى تستعمل له القصيدة وهذا كله يدل على أن الروى خاصة ــ وهو ما نحن بصدده ــ يتبع رغبة الشاعر فيه فينوعه إن شاء ويوحده إن شاء حسب غرضه منه ، وحسب ما تتطلبه التجربة الشعرية وما قد تفرضه دواعى (الضرورة) بما لها من بعد ومن هدف فنى .

---

(٤) هندى فارمر : تاريخ الموسيقى العربية ص٥٩ . ترجمة جرجيس فتح الله المحامى ، دار مكتبة الحياة . بيروت ١٩٧٢م .

(٥) هندى فارمر : تاريخ الموسيقى العربية ص٧٠ .

(٦) السابق نفسه : ص١٠١ .

(٧) السابق نفسه : ص٦٠ ـ ٦١ .

وهذا يوصلنا إلى حقيقة فنية تفتح لنا مجال الترخص في استعمال الروى الواحد فى القصيدة الواحدة ونجيز لأنفسنا فى ذلك ما أجازته العرب لنفسها فى ذلك وبها يكون إرسال الروى فى الشعر الحر جائزاً ويصبح ضرورة فنية لا نؤاخذ الشاعر عليها . لاسيما وأن هناك من الباحثين من يرى (أن الشعر العربى الكمى لم يكن فى حاجة إلى القافية (الروى) مطلقاً لما يحتوى عليه من جواهر إيقاع تتردد فى البيت ومن ثم فى القصيدة كلها بطريقة منتظمة توفر للشعر النغم المطلوب فى الشعر)[٨].

وإذا جاز للأقدمين أن يخالفوا حروف رويهم فلم لا يجوز لنا ذلك وقد قال ابن جنى : (إذا جاز عيب أرباب اللغة وفصحاء شعرائنا كان مثل ذلك فى أشعار المولدين أحرى بالجواز)[٩]، على أن تنويع الروى ليس عيباً وإنما هو ضرورة فنية تجوز للشاعر ما دامت تحقق له غرضاً فنياً يحسن من شعره ويزيده رونقاً وبهاء[١٠].

(ويرى يوهان فك أن وجود قافية مصرعة فى داخل البيت وقافية متحدة فى جميع الأبيات فى القصيدة يعد تجديداً فى النظام الموسيقى للقصيدة العربية فى القرن الثانى)[١١].

---

[٨] محمد عونى عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية ص١٥ .

[٩] ابن جنى : الخصائص ٣٢٨/١ .

[١٠] د . عبد الله محمد الغزامى : الصوت القديم الجديد ، دراسات فى الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ص١٥٠ .

[١١] د . محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ص٥٣٨ ط . دار المعارف ١٩٦٣م .

وأورد د .هدارة نماذج من هذا النوع منها القصيدة المنسوبة إلى حماد الراوية ومنها قوله :

خلاف الحلول بتلك الطلول وسحب الذيول بذاك المقام

وأبيات متفرقة لأبى الشيص فى إحدى قصائده تجرى على هذا النسق وإن كان تكرار القافية فى الشطر الأول فحسب يقول :

أحم الجناح شديد الصياح يبكى بعينين لا تهملان

جرور الإزار خليع العذار علىّ لعهد الصبا بردتان

وفى ديوان أبى نواس مقطعة كاملة توجد فيها قواف داخلية متحدة غير القافية الموحدة الموجودة فى أواخر الأبيات وهى التى يقول فيها واصفاً الخمر :

سلاف دن كشمس دجن كدمع جفن كخمر عدن

طبيخ شمس كلون ورس ربيب فرس حليق سجن

رأيت علجاً بياطر نجا لها توجى ولم يثن

حتى تبدت وقد تصدق لنا وملت حلول دن

فاحت بريح كريح شيح يوم صبوح وغيم دجن

يسقيك ساق على اشتياق إلى تلاق بماء مزن

يدير طرفاً يعبرُ حتفاً إذا تكفى من التثنى

يقول د . هدارة إنهم "... كانوا يستحدثون أنواعاً جديدة من الموسيقى الشعرية فى إطار الأوزان القديمة خضوعاً لمقتضيات الغناء فى ذلك العصر وتأثيره العميق فى الأوزان والقوافى على السواء و لم يكن أبو نواس وحده الذى نجد عنده هذا النوع فأبو الشيص وحماد الراوية قد ظهر عندهما"[١٢].

وأبو العتاهية أيضاً استعمل فى بعض الأحيان هذه الموسيقى الداخلية فى شعره مثل قوله :

وذوو المنابر والعساكر ... والدساكر والحضائر والمدائن والقرى

وذوا المناكب والكتائب ... والنجائب والمراتب والمناصب فى العلى

وهناك بعض الشعراء يستحدثون هذه الموسيقى الداخلية فى الأبيات لا عن طريق وجود قوافٍ داخلية ولكن بإيجاد جمل متناسقة من الناحية الموسيقية كما نرى فى أبيات على بن الجهم :

أما ترى اليوم ما أحلى شمائله ... صحو وغيم وإبراق وإرعاد

كأنه أنت يا من لا شبيه له ... وصل وهجر وتقريب وإبعاد

واشرب على الروض إذ لاحت زخارفه ... زهر ونور وأوراق وأوراد

كأنما يومنا فعل الحبيب بنا ... بذل ونجل وإبعاد وميعاد

وليس يذهب عنى كل فعلكم ... نمى ورشد وإصلاح وإفساد[١٣].

ولمسلم قصيدته المشهورة التى خرج بها على أحكام العروض :

---

[١٢] د . هدارة : اتجاهات الشعر العربى ص٥٤٧ .

[١٣] د . محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربى ص٥٤٨ .

يا أيها المعمود . قد شفك الصدود[١٤].

وبذلك نستطيع القول : بأن هناك تياراً من التجديد والتنوع خارج وحدتى الوزن والقافية . كان متوازياً مع الشكل الموحد المتكرر المتماثل خلال العصور كلها . رغم سيطرة الشكل التقليدى المؤيد بصفات "عمود الشعر العربى" ثم المؤيد بصفات "مذهب البديع" . فقد خرج الشكل البسيط على التكرار فى شكل المصمت والمخمس ، ثم فى شكل الخروج الجزئى على عدد بحور الشعر الخليلى ودوائره واحتمالاته .

ثم نجد خروج أبى نواس على القافية . كذلك تنوعت أشكال الأغنية بسبب تنوع الألحان الموسيقية . مما سهل استعمال الموشحة بعد ذلك . وكان التنوع فى الأشكال الشعبية . وراء الغنى المستتر قبل القرن التاسع عشر . كما كانت هذه الأشكال الفصيحة والشعبية مكتسباً ساعد القصيدة العربية فى العصر الحديث على تجاوز هذا التنوع العروضى بتنوع عروضى جديد يستمد من الاتصال بالآداب غير العربية ، بصرف النظر عن كونها نثراً أم شعراً[١٥].

يدور عمود الشعر فى النقد العربى القديم على نظرية النقاء اللغوى ، مما يتطلب قدراً عالياً من بكارة اللغة ، وجزالة اللفظ ، وشرف المعنى ، والتئام النسيج بحيث تنتمى القصيدة إلى مستوى لغوى رفيع وفريد ، دون خلط أو تفاوت .

---

(١٤) د . محمد عبدالمنعم خفاجى : "القصيدة العربية فى عهد الخليل بن أحمد"مجلة المعرفة عدد ٣٢ السنة ١٩٦٤م .

(١٥) د . مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربى ، قضايا ومشكلات ص١٥٠ .

وكلما أمعنت في صبغتها البدوية الأصلية اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد والبلاغيين في جملتهم ، واكتسبت درجة عالية من النبل والصفاء[١٦]. والموشحات فن من فنون الشعر الجديدة استنبطه شعراء الأندلس وسمَّوْه بهذا الاسم ؛ لما فيه من صنعة وتزيين وترصيع ، فقد جاء في مقدمة ابن خُلْدون : "وأما أهل الأندلس فلمّا كثر الشعر في قطرهم ، وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فناً منه سَمَّوْهُ بالموشّح ، وينظِمونه أسماطاً أسماطاً ، وأغصاناً أغصاناً ، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ، ويلتزمون قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بَعْدُ إلى آخر القطعة"[١٧].

وربما كان الباعث على ظهور الموشحات ما تولد في النفوس من رقة وميل إلى الخلاعة والدُّعابة في الكلام ، وشعور الناس من أدباء وشعراء بعجز الشعر الموروث في أوزانه عن احتمال عبث الشعراء بالشعر على حسب أهوائهم ، فاخترعوا تلك الأوزان لتساعدهم على ما يريدون من الكلام في بُحْبُوبة اللهو والطرب والرقص ، وإنشاد الشعر بطريقة خفيفة علي النفس ، وأباحوا لأنفسهم التغيير في الوزن والقافية ، فاخترعوا من الأوزان ما لا قاعدة له، ثم توسعوا في هذه الأوزان ، وافتنُّوا فيها ، وساعدهم على ذلك تأثرهم بطرق مُنْشِدِي الشعر الأسباني الأصل ؛ إذ أثبت المؤرخون ما لجماعات الرواة

---

[١٦] د . صلاح فضل : شفرات النص ، بحوث سميولوجية في شعرية القص والقصيد ص١٢٠ .

[١٧] مقدمة ابن خلدون : ٥٢٤ دار التحرير للطبع والنشر سنة ١٩٦٦م .

والقاصّين والمغنّين المعروفين فى غاليا (فرنسا الآن) بالجنكار فى القرنين : السابع والثامن ، وأناشيد التُّروبادور فى القرن الحادى عشر من أثر بالغ على الشعر العربى فى الأندلس عموماً ، وعلى فن الموشحات خصوصاً ، وكان الجنكار يجوبون البلاد رجالاً ونساء ، يَتَغَنَّوْنَ بأناشيدهم ، ومنها ما هو حماسىّ ومنها ما هو غرامى ، أو قصص نثرية ، إلا أنها ليست شعراً صحيح الأوزان مطّرد القوافى(١٨).

ولا شك أن الموشحة تعد أعلى ظواهر التجديد فى العصر العربى القديم ،وليس لدينا شك أيضاً فى أن تأثيراً أندلسياً واضحاً قد ساهم فى إنتاج هذا التجديد ، ذلك أن خروج الموشحة على العروض ليس قاصراً على تمييز الغصن عن القفل وهو الأمر الذى اعتمد عليه من ردوا الموشحة إلى المسمط ، حيث يتشابه سمط المسمط (أى شطرته المفردة المتفقة القافية مع ميثلاتها فى كل المسمط) مع قفل الموشحة ، هذا التمييز هو أحد عناصر خروج الموشحة على العروض ، غير أن هناك من العناصر ما هو أخطر ، حيث نرى :

١ ـ إن نظام القافية فى الموشحة أكثر تعقيداً بكثير من المسمط ومن القافية الموحدة .

فقافية الأقفال (الموحدة) تختلف عن قوافى الأغصان المتغيرة ، وقد ترد قواف داخلية فى الأقفال أو فى الأغصان .

---

(١٨) مصادر الدراسات الأدبية يوسف أسعد داغر ٣٣٩/١ مطابع لبنان سنة ١٩٥٦م.

٢ ـ أن أوزان الموشحات ليست جميعها هى الأوزان العربية بل أفضلها لديهم هو الأوزان غير العربية ، كما أن الموشحة الواحدة قد تتضمن أكثر من وزن ، ناهيك عن جمعها بين أكثر من ضرب من ضروب الوزن الواحد .

٣ ـ إن القفل الأخير أى الخرجة ، يتميز بأنه أقرب إلى الأغنية الشعبية التى هى أساس الموشح كله ، وعليها ينبى وخاصة فى موسيقاه إن لم يكن فى وزنه ، إذ من الواضح أن لهذه الخرجات أصولاً فى الأغانى الشعبية الأندلسية ، نظراً لكثرة الألفاظ العامية ، وكذلك المعانى الشعبية فيها ، والأهم من ذلك أنها تعتمد أساساً على اللحن ، وهو الأمر الذى يجعل ابن سناء الملك يعد الموشحات "ليس لها عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب ، وأكثرها مبنى على تأليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواه مجاز"[١٩].

وقد عدد الأستاذ سليم الحلو[٢٠]. ثلاثة من عوامل الانفتاح الذهنى على كشف الموشحات هى :

١ ـ الأغنية الشعبية وهو يذهب فى هذا مع رأى الدكتور إحسان عباس .

---

[١٩] انظر د . عبد العزيز الأهوانى : "الزجل فى الأندلس" ، نشر معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة سنة ١٩٥٧م ود . سيد غازى : فى أصول التوشيح ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية ، ط١ ، ١٩٧٦م .

[٢٠] سليم الحلو : الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها ص ٤٥ ما بعدها ط الأولى بيروت ١٩٦٥م .

٢ ـ التجديد الموسيقى الذى أدخله زرياب ـ ومن بعده تلامذته ـ فى الألحان بالأندلس فقد زاد هذا الموسيقار وتراً خامساً فى أوتار العود فاكتسب به عوده ألطف معنى وأكمل فائدة إذ وضعه تحت المثلث وفوق المثنى ولم يكن هذا كل ما قام به من تغيير فإنه جعل الغناء منازل ، فكان كل من افتتح الغناء بدأ بالنشيد أول شدوه بأى نقر كان ، ويأتى بالبسيط ويختم بالمحركات والأهزاج تبعاً لمراسيم زرياب فكل مغن استقل فى المجلس الغنائى الواحد بواحد من هذه الألحان فواحد يفتتح بالنشيد وثان أو جوق يأخذ فى البسيط وثالث ــ أو جماعة آخرون ـ بالمخرج ، وهذا المخرج يقتضى عدة قصائد غنائية مختلفة الأوزان ، أو يقتضى ـ وهذا أهم ـ تنويعاً فى النغمات التى تقوم عليها القصيدة الواحدة ، والموشح أو شكل ما يشبهه قد يكفل مثل هذا التنويع .

٣ ـ التفنن العروضى ، ويقترن هذا التفنن بذلك الفتح المبكر الذى أوجده ابن عبد ربه فى البيئة الأندلسية برسم الدوائر العروضية واستخراج فروع الوزن الواحد منها ــ فى كتاب العقد ــ ويعتقد الأستاذ سليم الحلو أن هذا النوع أصبح ملهية المثقفين بالثقافة الأدبية يومئذ وأصبح المتأدبون يمتحنون مقدرتهم ببناء الأشطار على غير ما ألف وشاع من أوزان ... لقد جربوا الأعاريض المهملة التى لم يألفها الذوق العام فبرزت خاصية الامتحان للقدرة والميل إلى الابتداع معاً فتلك الأعاريض المهملة كانت معروفة مقررة التفاعيل ولكنها لم تدرج على الألسنة ووافق هذا الاتجاه قدرة التلاحين على أن تخفف

من نبوتها على الأسماع فاعتمدها بعض المنشئين والناظمين إظهاراً للمقدرة وطلباً للتوزيع وتشجيعاً على الجدة فى النغمات[٢١].

وللقافية حروف هى الوصل والروى والردف والدخيل والتأسيس ولها حركات هى الرس والمجرى والنفاذ والتوجيه وهذه الحروف والحركات لابد للشاعر من الالتزام بها فى سائر قصيدته طالما وردت فى قافية البيت الأول منها لأن تردد هذه الحروف والحركات بصبغة مستمرة عند نهاية كل بيت يحدث إيقاعاً يحقق المتعة الفنية للمستمع ويثبت المقدرة الشعرية للشاعر وهذه المقدرة تعتمد على كفاءة الشاعر فى استحضار مفردات من اللغة تعنى بتردد مكونات القافية على أن تفى بالمعانى التى يقصدها الشاعر وقت إنشاء القصيدة دون تكلف ودون الوقوع فى العيوب التى يمكن أن تلحق بالقافية كالإسناد والإقواء والإيطاء والتضمين .

ولقد تسنى لعلماء العروض والقافية التعرف على هذه العيوب التى تلحق بقوافى الشعر العربى من خلال تلك النماذج الشعرية التى ورثوها واستقرأوها على مدى عصور مختلفة .

وهناك شكلان شعريان يجذبان إليهما انتباهاً خاصاً وهما فى الواقع لا يختلفان إلا من الناحية اللغوية وأول هذين الشكلين يحمل اسم الموشح .. أما الشكل الثانى فهو الزجل"[٢٢].

---

(٢١) المدارس العروضية : عبد الرؤوف بابكر السيد ص٤٨٤ طرابلس ليبيا ، ط١ ، ١٩٨٥م .

(٢٢) كراتشكوفسكى : الشعر العربى فى الأندلس ص٦٣ ـ ٦٤ ترجمة وتعليق د . محمد منير مرسى تقديم د . أحمد هيكل ، القاهرة ١٩٧١م .

ومن هذا كله يتضح لنا أن التجديد فى الأوزان قد بدأ مع انتشار العربية المولدة فى القرن الثانى الهجرى وكلاهما متصل بطبيعة التطور اللغوى العام الذى أصاب العربية ومن ثم كان ظهور الموشح فى الأندلس ببنائه اللغوى الجديد هو قمة التجديد فى الوزن الشعرى داخل العربية المولدة ويرجع ظهور هذا النمط من الشعر ممثلاً فى الموشح فى الأندلس إلى أن طبيعة التطور اللغوى الذى حدث هناك كان مختلفاً عن ذلك الذى حدث فى المشرق . غير أننا نلاحظ أن بعض هذه الأوزان المولدة مثل المزدوجات والدوبيت أو الرباعى لم يكتب لها البقاء طويلاً كما حدث بالنسبة للموشح .أما الزجل فهو ينتمى فى الحقيقة إلى العامية أكثر من انتمائه إلىالعربية المولدة التى تتصل بالعربية القديمة بأواصر كثيرة .

لقد بدأ الشعراء ــ كما يقول د . إبراهيم أنيس ــ "يسأمون من النظم على وتيرة القصائد القديمة التى تلتزم فيها الأوزان والقوافى ورغبوا فىالتجديد والتنويع فصادفت الموشحات هوى فى نفوسهم وأقبلوا عليها . أما من ناحية الغناء والتلحين فالموشحات أطوع وأيسر لا تقيد موسيقى الملحن ونغماته بل ينتقل فى أجزائها من نغم إلى آخر ، ولا يكاد المغنى ينتهى من الموشح حتى يكون قد أشبع رغبته الفنية بموسيقى متعددة النغمات بتعدد الأوزان والقوافى .

أما العامة فقد رغبوا فىالموشحات واستراحوا لسماعها لأنها انسجمت مع ميلهم إلى تسكين أواخر الكلمات فى غالب الأحيان كما اشتملت على بعض ألفاظهم وأمثالهم ولا سيما فى خاتمتها"[٢٣].

---

[٢٣] د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص٢١٨ .

ولفظة الموشح لم تعرفها العربية القديمة فى مادة (وشح) التى نجد فيها الوشاح بمعنى أديم عريض ينسج ويرصع بالجواهر وتشده المرأة بين عاتقيها وكشحها[٢٤]. ويعرف الزبيدى الموشح بقوله "اسم لنوع من الشعر استحدثه الأندلسيون وهو فن عجيب له أسماط وأغصان وأعاريض مختلفة وأكثر ما ينتهى عندهم إلى سبعة أبيات"[٢٥].

وقد اهتم ابن خلدون ببيان حقيقة هذا الشعر فقال "وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر فى قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فناً منه سموه بالموشح ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة وأكثر ما ينتهى عندهم إلى سبعة أبيات ويشمل كل بيت على أغصان عددها بعدد الأغراض والمذاهب وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل فى القصائد وتجاوزوا فى ذلك إلى الغاية واستظرفه الناس جملة الخاصة والعامة لسهولة تناوله وقرب طريقه"[٢٦].

ومن أرفع الموشحات وأشهرها كما يقول ابن خلدون قول الشاعر :

ما للموله من سكره لايفيق باله سكران

من غير خمرها للكئيب المشوق يندب الأوطان،هل تستعاد أيامنا بالخليج وليالينا،أو يستفاد من النسيم الأريج مسك دارينا،أو هل يكاد

---

(٢٤) الزبيدى : تاج العروس ـ مادة وشح .

(٢٥) الزبيدى : تاج العروس ـ مادة وشح .

(٢٦) ابن خلدون : المقدمة ـ ص٥٢١ .

حسن المكان البهيج أن يحيينا.نهر أظله روح عليه أنيق مورق الأفنان
والماء يجرى وعايم وغريق من جنىْ الريحان[٢٧].

ولا شك أن بناء الموشح على هذه الصورة يشكل تطوراً فى أوزان الشعر العربى حيث لا نجد فيه صورة القصيدة العربيةو القديمة بأبياتها المستقلة المعنى المتحدة القافية .

أما إلى أى مدى يتصل هذا التوليد فىأوزان الشعر بالتطور اللغوى فىالأندلس فتجده فى وصف ابن خلدون لاختلاف لغات الأمصار عن العربية القديمْة حيث يقول "اعلم أن عرف التخاطب فىالأمصار بين الحضر ليس بلغة مضر القديمة ولا بلغة أهل الجيل بل هى لغةأخرى قائمة بنفسها بعيدة عن لغة مضر وعن لغة هذا الجيل العربى الذى لعهدنا وهى لغة مضر أبعد . أما أنها لغة قائمة بنفسها فهذا ظاهر يشهد له ما فيها من التغاير الذى بعد من صناعة النحو لحناً وهى مع ذلك تختلف الأمصار فى اصطلاحاتهم فلغة أهل المشرق مباينة بعض الشئ للغة أهل المغرب ، وكذا أهل الأندلس معهما وكل منهم متوصل بلغته إلى ناديه ومقصوده والإبانة عما فى نفسه وهذا معنى اللسان واللغة وفقدان الإعراب ليس بضائر لهم ... وأما أنها أبعد عن اللسان الأول من لغة هذا الجيل فلأن البعد عن اللسان إنما هو بمخالطة العجمة فمن خالط العجم أكثر كانت لغته عن ذلك اللسان الأصلى أبعد ... وغد ذلك فى أمصار إفريقية والمغرب والأندلس والمشرق"[٢٨].

---

[٢٧] السابق نفسه ـ ص٥٢٣ .

[٢٨] ابن خلدون : المقدمة ـ ص٤٩٢ ـ ٤٩٣ .

ويقول الدكتور إحسان عباس :

"إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربي في إيثار الإيقاع الخفيف ، الذي يقرب الشقة بين الشعر والنثر ، فأضعف من أجل ذلك العلامات الإعرابية كثيراً ، ذلك أننا نقول حقاً إن الموشح معرب ، ولكن الإسكان بالوقف في التجزئات القصيرة ، واختيار الألفاظ التي لا تظهر حركات الإعراب في أواخرها ، أمران يجعلان العلامات الإعرابية ضعيفة ، ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج"(٢٩).

أما نثرية الموشح ، نتيجة الخلط في المستويات اللغوية ، وسنجد أنها ليست نثرية الكلام الدارج كما قال الدكتور إحسان ، ولكنها لون من الشعرية مخالف لما تعهده القصيده من شعرية المستوى اللغوى الواحد ، وحسبنا أن نتأمل دلالة هذا الانحراف اللغوى عن عمود الشعر العربى ، وهو دلالة عريضة نجتزئ منها بملمحين : أحدهما يتصل بطبيعة تطور الأجناس الأدبية الشعرية في اللغة العربية ، والآخر يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية ولأبنية الوعى الاجتماعى ، وقد فطن ابن خلدون إلى الملمح الأول عندما جعل الزجل استفحالاً وتفاقماً لسهولة الموشح وعامية بعض أجزائه فقال : "ولما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس ، وأخذ به الجمهور لسلاسته ، وتنميق كلامه ، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا فى طريقته بلغتهم الحضرية ، من غير أن يلتزموا فيها إعراباً ، واستحدثوه فناً سموه بالزجل ، والتزموا النظم

(٢٩) د . إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسى ، ج٢ ص ٢٤٤ ، بيروت ١٩٧٤م.

فيه على مناحيهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة"[٣٠].

وقد يختلف الباحثون المحدثون مع ابن خلدون فى تصور طبيعة هذا التوالد بين الأجناس ، إلا أنهم لابد أن يحمدوا له صبغة الشرعية التى يضفيها على الفنون المهجنة ، عندما يتحدث عن بلاغتها ، ويصف لغتها طبقاً لمعجمه الخاص بأنها حضرية . واللافت للنظر ، أن نقاد التوشيح ،وعلى رأسهم ابن بسام ، مع قلة إشاراته وكثافتها ، وابن سناء الملك ، قد فطنوا لخاصية القصد فى تداخل المستويات اللغوية[٣١].

وعلى ذلك فإن التجديد فى الوزن متصل بطبيعة التطور اللغوى وظهور الموشح على هذه الصورة من التقفية والبعيدة عن الشعر القديم متصل بطبيعة التطور اللغوى الذى طرأ على العربية فى هذه البقعة من العالم الإسلامى ويؤكد ذلك ما ذكره المستشرق الروسى كراتشوفسكى من الازدواج اللغوى الذى كان موجوداً ومنتشراً فى الأندلس حيث أوجد هذا الازدواج كما يقول كراتشوفسكى "فى أسبانيا ذات اللغتين طريقة شعرية مختلفة فقد تطور شعر النزعة الكلاسيكية باللغة الفصحى من ناحية ومن ناحية أخرى كانت النزعات الشعبية تجد كثيراً من الترحاب لدى طبقات الشعب الواسعة

---

[٣٠] ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحقيق د . على عبد الواحد وافى . القاهرة د . ت ، ج٣ ، ص١٣٥٠ .

[٣١] د . صلاح فضل : شفرات النص ، بحوث سميولوجية فى شعرية القص والقصيد ص١٢٣ .

التى لم تتلق تعليماً أدبياً خاصاً وكانت هذه النزعة تتقبل التأثيرات من الشرق ومن الغرب ولكن بعد تكييفها بطرقها الخاصة وكانت أحياناً تتجه إلى البناء فى ظل حدود اللغة الفصحى نفسها لكنها كانت تجزئ اطراد وحدة القافية وتسلسلها وتستعمل مختلف التقسيمات البنائية وكانت أحياناً تسمح بإدخال بعض اللهجات فى اللغة الفصحى وأحياناً كان يتحول كلية إلى حديث دارج بل ومشع باللغة الرومانسية ثم يقول "وبمرور الزمن أو الوقت أخذ شعراء النزعة الكلاسيكية يميلون إلى استعمال تلك الصور والأشكال الشعرية وعلى الرغم من أنها ذات لون واحد إلا أنها لابد أن تكون باللغة الفصحى غير أنهم كانوا يعدون ذلك هبوطاً بمستواهم وقد وجدت هذه الصور والأشكال أرضاً طيبة لدى الحريم وطبقات الشعب الدنيا وأخذت تتطور باستمرار"(٣٢).

واللغوى حين ينظر فى الموشحات إنما يهمه منها أمران :

الأمر الأول : أنها ثورة متمردة فى عالم الشعر ، وخروج عما عرف العرب من أوزان وقوافٍ ، حتى ليمكن القول بأنها كانت لحناً شعرياً لم يرد مثله عن العرب ، ولم يجد من يتصدى له ، بل وجد من يقف إلى جانبه ويزيد من انتشاره من العلماء والحكام ، حتى شرَّق هذا الفن وغرّب ، ونال أهله من الحُظْوة والمكانة ما لم ينله شاعر محافظ على القديم ، ويكفى أن نسوق دليلاً على ذلك ما ذكره ابن خلدون من أن أبا بكر بن باجة حضر مجلس مخدومه ابن تيفلويت ـ صاحب سَرَقُسْطَةَ ـ فألقى على بعض قَيْناته موشحته :

---

(٣٢) كراتشكوفسكى : الشعر العربى فى الأندلس ص٦٣ ـ ٦٤ .

جَرّر الذيلَ أيّمـا جـرٍّ . وَصِلِ الشُّـكْر منـك بالشـكرِ

فطـرب الممـدوح لذلـك ، فلمـا ختمهـا بقولـه :

عقد الله رايـة النصـر لأمير العلا أبـى بكـر

وطـرق ذلـك سَـمْعَ ابـن تيفلويـت صـاح : وَاطَرَبـاه وشَـقّ ثيابـه ، وقـال : مـا أحسـن مـا بـدأت وختمـت وحلـف بالأيمـان المغلظـة أن لا يمشـى ابـن باجـة إلى داره إلا علـى الذهـب[٣٣].

والأمر الثـانى : مـا اشتملت عليـه هـذه الموشـحات فـى بعـض أجزائهـا مـن كلمـات عاميـة ملحونـة أو أعجميـة ، فـالمعروف أن الموشـح يـأتلف فـى الأكـثر ـ كمـا ذكـر ابـن سـناء الملـك فـى (دار الطـراز فـى صناعـة الموشحات وأنواعها) ـ مـن ستة أقفـال وخمسـة أبيـات ، ويقـال لـه : التـام ، وفـى الأقـل مـن خمسـة أقفـال وخمسـة أبيـات ، ويقـال لـه : الأَقْـرَعُ[٣٤] ، وعلـى رأى ابـن سـناء الملـك[٣٥] ، ينبغـى أن تكـون "الخرجـة" ـ فيمـا عـدا المديح لأنها تتضمـن اسـم الممـدوح فـى هـذه الحالـة ـ بعيـدة عـن أسـلوب السـخف الحجّـاجى (نسـبة إلى ابـن حجـاج المـاجن) ، وأن تكـون صيغتهـا علـى قـالب ابـن قُزْمـان ، أى فـى أسـلوب ملحـون مجـرد مـن

---

(٣٣) مقدمة ابن خلدون : ٥٢٥ .

(٣٤) انظر د . عبد الفتاح سليم : اللحن فى اللغة مظاهره ومقاييسه القسم الأول ص١٧٥ دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨٩م .

(٣٥) انظر : M. Hartmann , Das arafische Strophengedicht I des Muwassah , S . 99 .

ونقله يوهان فك : العربية ص١٩٦ .

الإعـراب ، كمـا يحسـن أن تشـتمل علـى عبـارات دخيلـة وكلمـات أعجميـة اللغـة[٣٦].

ولم يكـن مـن السـهل ، مـع ذلـك التغيـير الشـديد الـذى أحدثـه تـرك الإعـراب فـى مـواد الألفـاظ ، صـوغ عبـارات مـن اللغـة الشـعبية تصلـح لذلـك النظـام العروضـى العسير ، الـذى يعتمـد علـى مقـاييس الحركـات ، ولا يتحمـل التطويـل الزائـد ، ولا المقـاطع المغلقـة غالبـاً ؛ وعلـى ابـن سـناء الملـك أن يذعـن لأن الخرجـة فـى أحـوال كثـيرة لابـد أن تكـون فـى أسـلوب نحـوى فصيـح ، بـل هـذا هـو المستفيض الغـالب فيمـا بقـى مـن الموشـحات .

أمـا أن رأى ابـن سـناء الملـك فـى ضـرورة صـوغ "الخرجـة" باللغـة الشـعبية الدارجـة لم يكـن مجـرد نظريـة مفترضـة ، بـل حقيقـة عمليـة ، فهـذا مـا لا تنحصـر الدلالـة عليـه فيمـا ورد مـن الموشـحات الجاريـة علـى ذلـك ؛ بـل مـا تـدل عليـه النمـاذج الـواردة فـى ديـوان : يهـود هـالّيفى (المتوفـى ١١٤١م) ، والتـى تسـتعمل العبـارات العربيـة والأسـبانية القديمـة مختلطـاً بعضهـا ببعـض علـى سـواء ؛ كمـا تـدل علـى ذلـك قبـل كـل شـئ موشـحات ابـن قزمـان (المتوفـى ٥٥٥هـ) التـى صيـغ كـل مـا وصـل إلينـا منهـا باللغـة الدارجـة .

ذلـك أن محاولـة نظـم "الزجـل" أعنـى الموشـحة الشـعبية الأسـلوب ، إنمـا أمكـن التجاسـر عليهـا بعـد أن تقدمـت الموشـحات الفصيحـة باقتبـاس عبـارات وجمـل مبتذلـة مـن لغـة الشـعب ، وهيـأت بذلـك الصيـغ والقوالـب فـى لغـة العامـة للاندمـاج فـىأوزان الموشـحة . علـى أنـه يـتراءى

---

[٣٦] السابق ص١٠١ .

أن هـذا المزج والتقريب بـين لغـة الكتابـة الفصيحـة ، واللغـة الدارجـة العاميـة ، فـي الاستعمال الفنى ، بقـى مقصـوراً علـى الأندلـس ؛ علـى الرغـم مـن أن أسلوب الموشـحة قـد شـق مجـالاً لاحتذائـه وتقليـده خـارج الأندلـس، فـى شمـالى إفريقيـة ، ومصـر ، وسـورية[٣٧].

والقفـل الأخيرـ الـذى يُسَمَّى (الخَرْجَة) ـ وهـى عنـد الوَشَّاحِين أهـم جـزء فـى الموشـح ، فمقامهـا عندهـم مقـام المطلـع فىالقصيـدة عنـد الشـعراء ، وكـانت الخرجـات الأندلسـية تختلـف فـى لغتهـا عـن سـائر الموشـحة، فالموشـحة كالشـعر تكتـب فـى لغـة عربيـة فصيحـة إلا الخرجـة فكـانت عاميـة ملحونـة ، وأحيانـاً أعجميـة ، وقـد بـدأ تسـرب العاميـة والأعجميـة إلى خرجـات الموشـحات منـذ القـرن الثـالث الهجـرى ، كمـا تشـير إليـه عبـارة ابـن بسـام الـذى رأى أن أول مـن اخـترع فـن التوشيح محمـد بـن حمـود العمـرى الضرير وهـو مـن أدبـاء القـرن الثـالث الهجـرى ، ويقـول ابـن بسـام عـن طريقتـه فـى التوشـيح : إنـه كـان "يـأخذ اللفـظ العـامىّ أو العجمـىّ ويسـميه المركـز ، ويضـع عليـه الموشـحة ، دون تضمـين فيهـا ولا أغصـان"[٣٨].

أمـا ابـن سـناء الملـك فقـد جعـل خـروج (الخرْجـة) عـن الفصيـح إلى العجمـىّ والملحـون شـرطاً فـى استقامتها ، وقبـول الأذواق لهـا .

وكـلام ابـن بسـام عـن صناعـة محمـد بـن حمـود للموشـح يرشـدنا إلى السـبب الـذى مـن أجلـه كـانت الخرجـة ملحونـة ؛ فقـد كـانت جـزءاً مـن

---

[٣٧] العربية : يوهان فك ص١٩٧ .

[٣٨] الزجل فى الأندلس عبد العزيز الأهوانى ص٤ مطبعة الجامعة العربية بمصر سنة ١٩٥٧ الطبعة الأولى .

أغنية شعبية تجرى على ألسنة العامة من الأندلسيين المسلمين والروميين على السواء ، وجريانها على اللسان العامىّ يعنى تخليّها عن قياس العربية الفصحى ، وجريانها على لسان غير العرب يعنى حَشْوَهَا باللكنة الأعجمية .

وقد يحدث أن يعجب أحد الأدباء المثقفين بهذا الجزء الشعبى فينقله نصّاً فى موشحه الفصيح ، ولهذا تجافى عنه الإنكار ، وأبدى الجميع له القبول والاستحسان .

وهذه بعض أمثلة للموشحات توضح ذلك :

١ ـ موشح لابن زهر ، مطلعه :

مَنْ لِلْمُوَلَّهْ * مَنْ غِرّة لا يفيق * يا لَهُ سَكران

يقول فى خرجته :

نَعَمْ با لله يعشقنى * وأنا عَشِيقُو * ونحنُ صَبيّان

لَسْ با لله ندرى * دَعْ كلّ حَدْ مَعْ وفيقُو * أَشْ يكون إن كان

٢ ـ موشح لابن بِقِّى مطلعه :

صبرتُ والصبرُ شيمة العانى * ولم أقل للمُطيل هِجرانى * معُذّبى كفانى

يقول فى خرجته :

لابدّ يَحْضر من حِيثْ يرانى * لعلّه بالسلامْ يَبْدَانِى * ما حلّ بى كفانى

٣ ـ موشح آخر مطلعه :

وفادةٍ أبصرت حُسْنَ مَنْ أهوى فظلت منشدّةْ

خرجت قوله :

والنبى إنكْ مَلِـحْ يـا ذا الغُـلام وِشْ كَيْكُون لـو فُزْت بـك سـعد وَكَتَبيتَ عندى

٤ - وخرجة من موشح آخر :

دُرِى حَدِيثى وقد شاع خَبَرى * دُرِى وقدْ كان * وَشْ علىّ إن كان دُرِى[٣٩].

ومن الخرجات العامية والأعجمية ، مما حرص على تسجيله ابن سناء الملك ، أو اكتشف فى المصادر الأخرى ، وذلك مثل موشح "يطغى وجيبى" الذى يقول فيه ابن بقى : ـ

أنا وأنت * أسـوة هـذا الهجـر

بالصبر وبنتـا * مـع انصـداع الفجـر

ومذ رحلتا * غنـى الجـوى فـى صـدرى

(سـافر حبيبـى * سـحرومادعتوه * يـاوحش قلبـى * فـى الليـل إذا افتكرتـو) [٤٠].

أو موشح ابن سناء الملك نفسه الذى مطلعه : ـ

من أين يا بدوى الترك * أتيت من أين

أراه يا هند أحلى منك * فى القلب والعين

---

[٣٩] عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ص٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ١٠ .

[٤٠] موشحات ابن بقى الطليلى وخصائصها الفنية ، دراسة ونص ، بغداد ١٩٧٩ ، ص١٦٦ .

وتمهيده وخرجتــه : ـ

هيهات مالى عنه مهرب * صادف منه غليلى مشرب

اسمع لما قد جرى لى واطرب * وإن شربت عليه فاشرب

(دفـع لى بوسـة فميـم المســك * فبســتو ثنتــين لــولا نخــاف ، إنــه منــى يبكـى * لبســتو ميتــين) [٤١].

أو هـذا الموشـح الــذى ورد لابــن خاتمــة ، وتحــدث فيــه عــن محبوبــه الرومى ، مثـل الخرجة ، فقـال : ـ

فى طاعة النديم	**وفى هوى الحسان**
عصيت كل عاذل	**ودنت با فتان**
علقته غزالاً	**للروم منتهاه**
زناره استمالا	**حلمى إلى صباه**
إن قال لى مقالا	**لم أدر ما عناه**
أو أشتكى همومى	**لم يدر ما عنانى**
فالقلب فى حبائل	**أبدى هواه عانى**
قل كيف يستريح	**صب متيم**
لسانه فصيح	**والحب أعجم**
ها حالتى تلوح	**فهل مترجم**

---

(٤١) ابن سناء الملك : دار الطراز فى عمل الموشحات ص٨٧ ـ ٨٨ تحقيق ونشر د . جودة الركابى ، دمشق ١٩٤٩م .

حبى عشقت رومى	**وسن نحفظ اللسان**
الساع ما نشاكل	**عاشق بترجمان [٤٢].**

أمـا الخرجـات الأعجميـة التـى أثـرت فيمـا بعـد فـى فـن الزجـل وانتشـرت خـارج البيئـة الأندلسـية كمـا هـو الحـال عنـد زجـالى مصـر فـى القرن التاسع عشر فمنهـا مـا ورد للأعمـى التطيلى مـن موشـح مطلعـه :ـ

دمع سفوح وضلوع حرار * مـاء ونـار

ما اجتمعـلا إلا لأمـر كبـار

وتمهيده وخرجتـه : ـ

لابد لى منه علـى كـل حـال

مولى تجنـى وجفـا واستطال

غادرنى رهـن أسـى واعتـلال

ثم شدا بـين الهـوى والـدلال

ميوا لحبيـب انفرمـوا دى أمـار

كى نـو أدى استار

نوبيس كـى نـو إى ييجـار

وترجمته : حبيبـى مريـض بـداء الحـب

وكيـــف لا .....

ألسـت تـرى أنـه لـن يئـوب" [٤٣].

---

[٤٢] ديوان ابن خاتمة : ص١٢٧ تحقيق محمد رضوان الداية ، بيروت ١٩٧٢م.

[٤٣] ديوان الأعمى التطيلى ص٢٦٢ ، تحقيق د . إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٣م.

وموشح ابن المعلم ، وخرجته : ـ

أما ودنيا * حسنت بمرآه

ما المجد حيا * كسنا محياه

فاشد وعليا * بسحر سجاياه

بن يا سحاره * ألب كي استكش بالبيجور

كواندو بيني بيدى أمور

وترجمته : تعالى يا سحاره * الفجر الرائع الجمال حين يطل يبتغي الوصال[44].

ولا نستطيع القطع بأن مسألة التوليد في الأساليب أو اللحن في اللغة أو التحول إلى العامية مسألة تاريخية بحتة أو بيئية وفقاً للأمصار الإسلامية سواء أكانت فى بغداد أم الشام أم الأندلس أم المغرب أم مصر بل كانت هذه الظواهر اللغوية التى اعترت الشعر العربى بفعل الظواهر الاجتماعية متوازية فى الأمصار الإسلامية غير أن تطور الفنون هو الذى يخضع للبيئة والزمن ففى كتاب مراتب النحويين لأبى الطيب اللغوى رواية لأعشى همدان توفى (٨٤هـ) أبى الأصمعى أن يرويها لانحرافها عن النسق الفصيح للشعر العربى قال فيها أعشى همدان :

من دعا لى غزيِّلِ	أربح اللّه تجارتُهْ

---

(٤٤) سيد غازى : ديوان الموشحات الأندلسية ، المجلد الأول ، ص١٤ الإسكندرية ١٩٧٩ .

وخضابٍ بكفّه أسود اللون قارتُهْ[٤٥].

والانحراف فيه (دعا لى = دعا لغزيل) و (اللّهْ = اللّهُ) و(خضابٍ = خضابُ) .

غير أن الذى يمكن القطع به هو أن الأوزان العربية الأصيلة لموزن البسيط والطويل والمتقارب والرجز استطاعت أن تحفظ لنا سلامة التركيب ووظائف وحداته النحوية غير أن التطور قد طرأ على العلامات الإعرابية ، ونلمس ذلك فى وزن المقتضب (فاعلات مستفعلن) وهو من الأوزان المولدة القريبة من أوزان الزجل .

وإذا صحت الروايات ،كان عصر هارون هو العصر الذى وجدت فيه لغة الشعب للمرة الأولى مساغاً فى التعبير الأدبى ، يروى أن هارون بعد أن قضى على البرامكة ، منع الناس أن يبكوا القتلى فى مراث تشيد بذكرهم ، ولكن جارية لجعفر بن يحيى بن خالد بكت سيدها القتيلَ فى قصيدة نظمتها باللسان الشعبى ، تختم أبياتها بقولها : ياموالِيا[٤٦] !

بيد أن حظ هذه الرواية من الصحة ضئيل ، مثل التأويل الذى حاكه بعضهم ، فى أن أول من نظم أغانى المواليا ، هم عبيد من واسط كانوا يتغنون بها فى أثناء العمل . وحقاً لقد وجدت فى سائر

---

(٤٥) انظر مراتب النحويين لأبى الطيب اللغوى ص٩١ ـ ٩٢ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .

(٤٦) انظر سفينة الملك ونفيسة الفلك ، شهاب الدين محمد بن إسماعيل ابن عمر ص٣٨٠ .

العالم العربى بحور غنائية شعبية ، غير أنه ليس من الممكن تحديد مبدأ الفنون السبعة المولدة زمانياً ومكانياً على وجه الدقة .

فجميع هذه الأغانى يناسبها شعر الأدوار الذى تتحد قافية كل دور فيه ، وإن اختلفت قوافى الأدوار بعضها مع بعض ؛ على حين أن الشعر العربى لا يعرف منذ البداية إلا القافية الواحدة فى القصيدة كلها[٤٧].

ويشارك صفىّ الدين الحلّى ـ الشاعر المصرى المشهور المتوفّى سنة ٧٥٠هـ العامة أشعارها فيذكر له الأبشيهى أشعاراً كثيرة كلُّها ملحونةٌ ، وكذلك ابن نباتة الشاعر المتوفّى سنة ٧٦٨هـ بل تجاوز اللحنُ ما نظموا فيه من أشعار العامة إلى ما نظموه من شعر فصيح ، كقول صفى الدين الحِلّى من أبيات ينقض بها قصيدة ابن المعتز فى ذم الأمويين والعلويين من بحر المتقارب :

وكيف يَخُصُّوكَ يوماً بها ... ولم تتأدبْ بآدابها

بحذف نون الرفع منْ (يخصّوك) ، وقوله :

فقلبى بإحسانكم فارغٌ ... وكَفّى بإنعامكم مُبْتَلى

بتذكير الكفّ ـ وهى مؤنثة .

ومن بحر الطويل كقول ابن نباتة :

إليك مُدِير الكأسِ عنّى فإننى ... رأيتُ دموعَ الخوف تَنْقَعُ للصَّدَى

بتعدية الفعل (تنقع) باللام . وهو يتعدّى بنفسه.

---

[٤٧] العربية : يوهان فك ص١٠٤ .

والمقتضيات التى يتطلبها مبدأ "تنقية اللغة" ،قد احتذاها الشعر الرفيع فى جميع العصور كما هو الأعم الأغلب ، فمثلاً أشعار أبى نواس (١٣٠ ـ ١٩٩هـ) ، وما عدّه نقاده خطأ ، هو فى الغالب نوع من الحرية الشعرية ، أو ضرورة الوزن ، كما نجده عند أسلافه من الشعراء .

وهكذا ، تدين مثلاً الصيغ المختلفة التصريف : سنونٌ وبنونٌ ، التى استعملها بالتنوين ، بدلاً من الإعراب بالحروف[٤٨]، إلى الرغبة فى إعارة هذه الأسماء الثنائية (المبنى) تمكناً من الأصالة ، كما أنها وردت ـ بعيدة عن القافية ـ فى أشعار العصر الأموى[٤٩]. وزيادة على ذلك ليس من الشاذ العادم النظير أن يستعمل الشاعر فى ضرورة القافية ، جمع المذكر السالم بكسر النون بدل فتحها[٥٠]. وإذا كان أبو نواس فى قوله فى مدح الأمين ، من صورة بحر الرجز (مستفعلن مستفعلن فعلان) :

يا خير من كان ومن يكون   إلا النبى الطاهر الميمون[٥١].

---

(٤٨) أبو نواس : خمريات أبى نواس رقم ٦٢ ، نشر أهلورت ـ جريفسفالد ١٨٦١م.

(٤٩) انظر : Noldeke , NBSS 126 = Neue Beitraqe ZurSemitischen Sprachmissenschaft , sTRSSBURG 1910 ونقله يوهان فك : العربية ص٩٩ .

(٥٠) انظر المبرد : الكامل فى اللغة والأدب ص٢٩٢ ـ نشر رايت ليبزج ١٨٦٤ ـ ١٨٩٢م .

(٥١) انظر : المثل السائر لابن الأثير ص١١ ، ١٢٨٢هـ .

قد خالف قواعد العربية ، من وجوب نصب المستثنى من كلام تام موجب ، فإن هناك شواهد قديمة أيضاً [٥٢]. على مثل هذا الاستعمال الشعرى .

وأكثر من ذلك لفتاً للأنظار ، ترك الإعراب ، واستعمال صيغ دارجة فى مثل : مُحدِّثَه بدلاً من محدِّثَةٍ[٥٣] ؛ ويأتكْ ، على الوقف بسكون الكاف ، بدلاً من فتحها فى الخطاب[٥٤]. وأخيراً من المستغرب البيت[٥٥]. وهو من البسيط :

كأن صغرى وكبرى من فقاقعها حصباء در على أرض من الذهب

لأنه كما فى قواعد النحو الأولية ، لا تستعمل فُعلى مؤنث أفعل التفضيل إلا معرفة ، إلا فى حالة ما إذا صار اسماً مثل : دنيا ، أو أخذ معنى خاصاً ، مثل : أخرى .

كذلك من اللحن قوله :

ونشوة سُقِطْتُ منها فى يدى لأن سُقط فى يده ، بمعنى حار أو ندم ، ملازم للمجهول ، وهو فعل غير شخصى ؛ لأن سَقَطَ غير متعد[٥٦].فلا يسند إلى الضمير .

---

(٥٢) انظر : Noldke , Zur Grammatik des chassis chen Arahisch , Wien 1896 . S 43
ونقله يوهان فك : العربية ص١٠٠ .

(٥٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص٥١٩ .

(٥٤) ذيل الأمالى ص٤٧ .

(٥٥) أبو نواس : خمريات أبى نواس رقم ٣/٧ (أهلورت) .

(٥٦) مجمع الأمثال ، للميدانى ٣٠٢/١ ، القاهرة ١٣٤٢هـ .

وعلى النقيض من ذلك ترد عند شعراء الطبقة الثانية أحياناً أخطاء صريحة فى قواعد النحو فهذا هو الشاعر الشيعى : السيد الحميرى (١٠٥ ـ ١٧٣هـ) يقول شاهداً على ما نقول[٥٧]. من بحر الطويل :

أخوكُ ولا أقوى ولست بلاحن وكم قائل للشعر يُقوى ويلحن

وتؤيده فى ذلك الروايات ؛ فها هو ذا أحد شعراء بلاط الرشيد ، وهو العمانى [يدين بهذا اللقب لزيارة له إلى عمان ، أو لسبب غير ذلك ، لكنه ليس من هذا الإقليم المشهور بفساد عربيته] [٥٨]. ينشد بيتى الرجز التاليين فى وصف حصان ، من بحر الرجز :

كأن أذنيه إذا تشوّفا قادمةً أو قلماً محرفا

وهو خطأ سرعان ما صححه الخليفة ، حيث اقترح[٥٩].عليه وضع : تخال مكان : كأن .

وفى القصيدة التى أنشدها إبراهيم الموصلى (١٢٥ ـــ ١٨٥هـ) متغنياً بجلوس هارون على عرش الخلافة ، تجد هذا البيت[٦٠] من بحر الطويل :

ألم تر أن الشمس كانت مريضة فلما وَلِى هارون أشرق نورها

فقال : وَلِى ، بالإشباع، بدل : ولى بفتح الياء .

---

(٥٧) المرزبانى : الموشح ص١٤ القاهرة ١٣٤٣هـ .

(٥٨) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص٤٧٥ .

(٥٩) المبرد : الكامل ص٥١٣ .

(٦٠) أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ٥/٤١ بولاق ١٢٨٥هـ .

وشاعر آخر نابه الذكر فى هذا العصر : مسلم بن الوليد (المتوفى ٢٠٨هـ) يفتخر بأنه ابتدع للفظ : يزيد ، جمع تكسير : أيا زيد ، فجعله ذلك هدفاً لنقد أبنى نواس[٦١].

وفى شعر ابن سيّابة (المتوفى ٢١٣هـ) ، الذى وإن كان لا يقاس بالشعراء السالفى الذكر ، فقد انتشرت أشعاره ، بتلحين إبراهيم الموصلى إياها ، وتغنيه بها ، نجده يقول : أبو سْحاق ، بحذف همزة إسحاق[٦٢] ، وهى خطوة أولى نحو التسمية المتأخرة بوسحاق .

واللحن فى أشعار القصور ، أقل منه فى أشعار الفرص والمناسبات ، كما نراه فى أشعار البصرة لمختتم القرن الثانى . فهذا إبان اللاحقى يتهكم بالمحاولات الشعرية لأبى النضير الذى كان يخرّج المغنيات من الجوارى بالبصرة ، وكان يعد أظرف الناس بها ؛ يقول إبان من بحر المديد :

يَكْسِر الشعر وإن عاتبته　　　فى مَجَالٍ ، قال هذا فى اللغة(٦٣)

أى أنه كان متأثراً بخصائص لهجات خاصة ، وأبو النضير يستعمل مثلاً الصيغة الغريبة : فإياك بأن يعلم[٦٤] ، يجزم المضارع على خلاف القاعدة . ولو بقى لنا كثير من أشعاره ، التى تحتسب فى الطبقة الوسطى ، لأمكن العثور فيها على لحن أكثر وأوسع .

---

(٦١) المرزبانى : الموشح ص٢٩٠ .

(٦٢) أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ٩/٥ .

(٦٣) أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ٧٤/٢٠ .

(٦٤) السابق نفسه ١٠١/١٠ .

وفى محيط أدباء البصرة التى التقينا فيها بمثل ابن مناذر ، يعد أيضاً محمد بن يسير[٦٥] ؛ رجلاً وضيع النسب ، فتحت له قريحته فى الشعر مدخلاً إلى قصور المجتمع الرفيع . وقد حمله عدم التسامى فى الطموح على الزهادة فى أن يضع فنه فى خدمة الخليفة أو كبار رجال الدولة متكفياً بحياة طفيلية[٦٦]. فى أشعار الخمر على نفقة بعض الأثرياء الذين خصهم بالمديح . وقد كانت أشعاره الخفيفة المترقصة ، التى تغنى فيها ، وهو مضطرب المزاج ، بصغائر الأحداث من خواطر أيامه الرتيبة ، محببة إلى الناس دهراً طويلاً .

بيد أنها قد عرضت من الوجهة اللغوية سلسلة من السمات المولدة الطابع مثل سقوط الهمزة ، لا فى الصيغ الدارجة فحسب مثل : حِرامه ، بدلاً من حِرْأمّه[٦٧] ، بل كذلك فى مثل : قراة ، بدلاً من قراءة[٦٨] ، كما أدخل نوعاً من تقصير الحركة الذى اشتهر فى اللهجات المتأخرة[٦٩] ، بجمعه لفظ : "شاهين" بمعنى صقر ، على : شواهن[٧٠] بدلاً من شواهين[٧١].

وفى البيت من بحر البسيط :

---

[٦٥] انظر السابق ١٢ / ١٢٩ ـ ١٤١ .

[٦٦] أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ١٤١/١٢ .

[٦٧] الجاحظ : البيان والتبيين ١٢٣/٢ القاهرة ١٣١١هـ .

[٦٨] الأغانى : أبو الفرج الأصفهانى ١٣٣/١٢ .

[٦٩] انظر دائرة المعارف الإسلامية : EI I 416 نقله يوهان فك : العربية ص١٠٣ .

[٧٠] الأغانى : أبو الفرج الأصفهانى : ١٣٥/١٢ .

[٧١] الفرزدق : ديوانه ص٤٠٥ ــ نشر محمد إسماعيل الصاوى ــ القاهرة ١٣٤٥هـ/١٩٣٦م.

ولو قَنِعتُ أتـانى الـرزق فـى دَعَـةٍ

إن القنــوع الغنــى لا كــثرة المــال

خلـط بـين :قَنَـعَ ، بفتـح النـون ، مـن مصـدر القُنـوع بمعنـى السـؤال والتذلـل ، وقَنِعَ بكسـر النـون مـن مصـدر القناعـة ، بمعنـى الرضـا[٧٢]. وخطـأ فأحسـن اسـتعماله فـى الدعـاء المضـارع الخـبرى الواقعـى : يرحمنـا[٧٣]، بـدلاً مـن مـاضى الدعـاء رحمنـا (أى عسـى أن يرحمنـا) . فـإذا أضفنـا إلى هـذا كلـه ذلـك العـدد الجـم مـن الدخيـل الفارسـى ، حصلنـا علـى صـورة مـن التعبـير الشـعرى ابتعـدت كثـيراً عـن الشـعر الفصيـح فـى الصـدر الأول[٧٤].

(٧٢) المرزبانى : الموشح ص٢٩٩ .

(٧٣) المبرد : الكامل ص٢٣٣ .

(٧٤) العربية : يوهان فك ص١٠٤ .

الفصل الثالث

دور شكل القصيدة في الأبنية اللغوية

جعلت الخصائص الإيقاعية الموشحة فناً متميزاً فى الشعر العربى ، وملهماً لما جاء بعده من شعر ، شعبى أو فصيح[1] ، وخاصة فى الزجل الذى يعد عمدة الأشعار الشعبية حتى العصر الحديث ، والذى قام على أساس وزن غير خليلى (مستفعلن فعلن فعلن فى الغالب) و (مستفعلن فعلان) و(مفعولن فعلن مفعولن) وكذلك على نظام مخالف فى القافية .

فالعصر الأموى لم يشهد شيئاً ذا بال فى شكل القصيدة ، باستثناء ما استحدثته حركة الغناء من إقبال على استعمال الأوزان القصيرة ومجزوءات الأوزان ، وقد تجلى هذا بخاصة عند الوليد بن يزيد الذى ترك شعراً من قبيل :

يا دار دَوِّرينى	**يا قرقر امسكينى**

ومن قبيل :

إنى سمعت بليل	**ورا المصلى برنة**
إذا بنات هشام	**يندبن وَالِدَهُنّ**
نبو بن قرماً حليلاً	**قد كان يعضد هنه[2].**

---

[1] انظر : موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو د . سيد البحراوى ص١٠٤ وما بعدها ، دار المعارف ، القاهرة ط١ ، ١٩٨٥م .

[2] أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى - ج٢ - ص١٨ .

وتحدثنا المصادر أن بشاراً كان ولوعاً بالمخمس والمزدوج ، ولكننا لا نجد في ديوانه – أو بالأحرى ما سلم منه شيئاً من ذلك ، وقد ظن د . شوقي ضيف أن قول بشار :

ربابة ربة البيت   تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات   وديك حسن الصوت

ينتمي إلى جنس الرباعي ، وهو ليس كذلك لأن النص مكون من بيتين فحسب ، وإذا جاز عنده من المربع لأمكن عد كل مقطوعة من بيتين ، أولهما مصرع ، من نوع المربعات ، مثل قول بشار :

يا عبد حبي لك مستور   وكل حب غيره زور

إن كان هجري سركم فاهجروا   إني بما سرك مسرور

أو قوله :

يا عبد يا جافية قاطعة   أما رحمت المقلة الدامعة

يا عبد خافي اللّه في عاشق   يهواك حتى تقع الواقعة

وفيما يبدو أن أقدم المزدوجات التي سلمت من نتاج هذا العصر ، تنسب إلى شعراء مثل أبي نواس وأبي العتاهية ، ومما يذكر للأول قوله:

يا راقد الليل   احذر من الويل

لا تأمن الدهرا   إن له غدرا[٣].

---

[٣] د. محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري – ص٤٤٠ ، ص٥٤٥ .

أما أبو العتاهية فينسبون له مزدوجة يقول فيها :

إنا لفى اغترار   بالليل والنهار

حتى متى التوانى   ونحن فى التفانى[٤].

وينسب ابن رشيق لأبى نواس أبياتاً بلا قافية ، كأن بينها وبين الشعر المرسل نسبة "إذ إن الشاعر لم يكتف بالتحلل من القافية ، بل تصرف كذلك فى ترتيب تفعيلات الخفيف الذى بنيت عليه"[٥].

وتقول الأبيات :

ولقد قلت للمليحة قولى   من بعيد لمن يحبك :(إشارة قبلة)

ولقد قلت للمليحة قولى   من بعيد لمن يحبك :(إشارة قبلة)

فأشارت بمعصم ثم قالت   من بعيد خلاف قولى (إشارةلا،لا)

فتغيبت ساعة ثم إنى   قلت للبغل عند ذلك :(إشارة أمس)

ولأبى نواس كذلك مقطوعة من بحر المقتضب أولها :

حامل الهوى تعب   يستخفه الطرب

وهو بحر لا تعرف له أمثلة فى الشعر القديم ، ولا تكاد توجد له نماذج تستحق الذكر فيما تلا ذلك من العصور[٦].

---

[٤] السابق نفسه : ص٥٤٩ .

[٥] انظر : د . محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ص٥٤٧ .

[٦] د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص٥٢ وما بعدها ـ ط٢ ـ القاهرة ـ ١٩٥٧م.

وتجـدر الإشـارة إلى نـص أورده يـاقوت الحمـوى مـن شـعر رزيـن العروضى (المتوفـى سنة ٢٤٧هـ) يقـول فيـه :

قربوا جمـالهم لـلرحيل   غـدوة أحبتـك الأقربـوك

خلفوك ثـم مضـوا مدلجين   منفرداً بهمـك مـا ودعـوك

ومنهـا :

يا ابن سـادة زهـر كـالنجوم   أفلح الذين هـم أنجبـوك

إذ نعشـت مدحهـم بالفعـال   محيياً سادة مـا أولـوك

ذو الرياسـتين أخـوك النجيـب   فيه مكـل مكرمـة وفيـك[٧].

وهـذه الأبيـات تـأتى علـى إيقـاع "مقلـوب بحـر المنسـرح" ويعدونـه أحـد "البحـور المهملـة" التـى يمكـن أن تسـتنبط مـن دوائـر الخليـل بـن أحمـد ، وليسـت لهـا فـى حقيقـة الأمـر قيمـة حقيقيـة ، ومعظـم النمـاذج التـى تعرف منها لم ينظمهـا شـعراء يُعْتَدُّ بهـم ، بـل هـى ممـا ينظمـه العروضيـون علـى سبيل المـران[٨]. وهـذا التصـرف فـى الأوزان الـذى أثّـر بـالطبع علـى شـكل القصيـدة ومـن ثـم ولـد فنونـاً جديـدة أدى هـذا التصـرف أو بالأحرى كان هـذا التصـرف أثـراً مـن آثـار التصـرف فـى لغـة النظـم سـواء فـى أبنيـة المفـردات أو التراكيب وذلـك فـى مختلـف البيئـات العربيـة سـواء أكان فى المغـرب أم فـى مصـر أم فـى العـراق .

---

[٧] انظر ياقوت الحموى : إرشاد الأريب (معجم الأدباء) ج١١ ص١٣٧ .

[٨] د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - (أوزان المولدين) .

ومن نماذج الانحراف فى اللغة عن النسق الفصيح وارتبط بالأبنية العروضية .

نوع جديد من الشعر ، اخترعه المغاربة على غرار الشعر العربى الموروث ، الذى كانوا يسمون قصائده (الأصمعيات) نسبةً إلى الأصمعى ـــ راوية العرب فى أشعارهم ـــ أما هذا الشعر الذى استحدثوه فكان مختصّاً بأهل الأمصار ، وكثر تداوله بينهم "يجيئون به مُعَصَّباً على أربعة أجزاء ، يخالف آخرها الثلاثة فى رويّه ، ويلتزمون القافية الرابعة فى كل بيت إلى آخر القصيدة ، شبيهاً بالمُرَبّع والمُخَمَّس الذى أحدثه المتأخرون من المولّدين ، ولهؤلاء العرب فى هذا الشعر بلاغة فائقة وفيهم الفحول والمتأخرون"[٩].

وقد احتفظ هذا النوع من الشعر بأساليب الشعر العربى وفنونه ، ولكنه تَخَلَّى عن الحركات الإعرابية فى أواخر الكَلِم ، فإن غالب كلماته موقوفة الآخر ، ويتميز عندهم الفاعل من المفعول والمبتدأ من الخبر بقرائن الكلام ، لابحركات الإعراب .

وفى مقدمة ابن خلدون أمثلة متنوعة لهذا الشعر ، وهذه بعض الأمثلة تبيّن لغة هذا الشعر :

١ - من قولهم فى الأمثال الْحِكْمِيَّة وقالبه العروضى من بحر الطويل :

وطِلْبُك فى الممنوع منكَ سفاهةٌ   وَصَدُّك عمّن صَدَّعَنْكَ صوابْ

[٩] ابن خلدون : المقدمة ص٥١٥ دار التحرير للطبع والنشر سنة ١٩٦٦م .

إذا رَيْتَ ناساً يُغْلِقُوا عنك بابَهمْ   ظُهورَ المطايا يفتحُ اللّهُ بابْ[10].

٢ - ومن قولهم فى رثاء أمير زناته وقالبه العروضى من بحر الطويل :

تقول فتاةُ الحّى سُعْدَى وهاضها   ولها فى ظعون الباكِيْيَنَ عويلْ

أيا سائلى عن قبر الزناتى خليفة   قد كان لاَ عُقاب الجياد سليلْ

قتيل فتى الهَيْجَا دياب بن غانمٍ   جِراحُوكأفواه المزَادَا تسيلْ[11].

٣ - ومن قولهم على لسان الشريف بن هاشم وقالبه العروضى طويل :

تبدَّى لى ماضى الجياد وقال لى   أيا شكر ما اخَاشِى عليك رِضَاشْ

أيا شكر عَدَّى ما بَقَى ودّ بيننا   ورانا عُرِيبْ عَرْبَا لأَبْسين نَمِاشْ

نحن عدّينا فصادفوا ما قَضَى لنا   كما صادف طعم الزناد طشاش

باعدنا يا شكر عدّى لبّرْ سلامةٍ   لنجد ومن عمَّرْ بلاَدُو عاشْ

إن كانت بنت سيدهم بأرضهم   هى العُرْبَ مَا رِدْنَا لَهُنّ طِياشْ[12].

ونلاحظ فى الأبيات الأخيرة اختلاط البناء العروضى للطويل بالبناء العروضى للبسيط نظراً لعدم انتظام أبنية اللغة والتزام بالحركات الإعرابية وهذا يختلف بالطبع عن شعر الفصحى .

٤ - ومن قولهم فى ذكر رحيلهم إلى المغرب وغلبة زناتة عليهم .

أنا كنت انا ويّاه فى زَهْو بيتنا   عَنَانى لحجة ما عنانى وليلها

---

(١٠) السابق نفسه ص٥٢٠ .

(١١) ابن خلدون : المقدمة ص٥١٦ .

(١٢) السابق نفسه ص٥١٧ .

وغُدْتُ كأنى شاربٌ من مدامةٍ . من الخمرِ قهوة ما قَدَرْ مَنْ يميلها

أو مثل شَمْطا مات مَضيّونِ كَبْدِها غريباً وهى مدَّوّخَة عن قبيلها

أتاها زمان السَّوٌ حتى ادَّوَّخَتْ وَهِى بين عَرَبْ غافلاً عن نزيلها

قَعَدْنَا سَبَعْ تِيَّام مَحْبُوس بَخِعِنا والبَدْو ما تَرْفع عمود يقيلها[١٣].

وقد يأتى اختلاط البناء العروضى للطويل بغيره نتيجة لقراءة الأبيات قراءة مخالفة للصفات الصوتية التى نطق بها المنشئ أى الشعر أى نتيجة انتقال القصيدة من بيئة لغوية إلى بيئة أخرى ونلاحظ هنا تغيير البنية اللغوية (سبع تيام) وأصلها (سبعة أيام) لمخالفة العدد للمعدود تذكيراً وتأنيثاً فى النسق الفصيح لكنَّ التاء انتقلت من كلمة سبعة وألحقت بكلمة أيام فتغير رسمها وحذفت الهمزة من أيام .

٥ ــ ومن قول خالد بن حمزة فى العتاب وقالبه العروضى من بحر الطويل :

وليدا تعاتبتوا أنا أغنى لأننى عَنِيت بعلاق الثنا واغتصابها

عَلىَّ وَنَا نَدْفع بها كل مبضع بالأَسْيَاف نِنْتَاش العِدا من رقابِها

فإن كانت الأملاك بغت عرايسى علينا بأطراف القنا اختضابها

بنِى عمّنا ما نرتضى الذل علة تسير كألسنة الخَنَاشِى سلابها

نطعن قطوع البيد لا نختشى العدا فُتُوق بحَرْبَاتِ مَخُوف جنابها

لها كل يوم فى الأرامى قَتائل وَرَا الفاجر المزوج عفواً صبابها(١٤).

---

(١٣)السابق نفسه ص٥١٧ .

(١٤) السابق نفسه ص ٥١٩ .

ونلاحظ على هـذه الأمثلـة مـن أنـواع الانحرافـات اللغويـة مـا يلـى :

١ - حذف نون الأفعـال الخمسـة فـى حـال الرفـع ، فـى : يغلقـوا عنـك .

٢ - الإبقاء على ياء المنقـوص فـى جمـع التصحيـح فـى : **البـاكيين** .

٣ ـ إهمـال أدوات الجـزم ، فـى : لا تكـون هبيـل .

٤ - طرح هاء الضمـير مـن آخـر الاسـم ، بعـد نقـل ضمتهـا **إلى** **ما** قبلهـا ، ثم إطالة تلك الضمـة ، كمـا فـى : جِراحُـو ـ فـى : جراحـة ، **و** :بـلادُو ـ فـى : بـلاده ، ولهـذه الظـاهرة أمثلـة كثـيرة فـى أشـعار المقدمـة ، وهـو يـدل على اطّرادهـا .

٥ ـ الضمـير (نحـن) حولـوه إلى (إخْنَـا) حـال النفـى ، وأضـافوا الشـين آخراً (مـا خْنَاشِـى) .

٦ - فعـل الأمـر أثبتـوا فيـه اليـاء ، كـأنهم كـانوا يسـتعملونه **بصورة** المؤنـث للنوعـين (عَـدِّى) .

٧ ـ التخلـص مـن الهمـز فـى : إيّـا (وَيّـاه) وأرادَ (رِدْنـا) ووراء (وَرَا) ولهـا نظائر كثـيرة تـدل علـى اطّرادهـا .

٨ ـ الميـم اللاحقـة لضمـير المخـاطبين تخلصـوا منهـا وأطـالوا ضمـة التـاء : (تعـاتبتوا) .

٩ - الإخبار بالمضـارع المبـدوء بـالنون عـن المفـرد : (وأنـا ندفـع) .

١٠ ـ (ننتاش) بمعنى ننزع وهى صحيحة فى المعنى من حيث اللغة ولكنها ملحونة من حيث الصياغة ؛ إذ هى من (نتش) فأتى بمضارعها مفتوح العين وأشبع الفتحة .

١١ ـ (الحَنَاشِى) جمع حنش بمعنى الأفعى والصواب أحْناش ، كذلك (القتائل) جمع قتيل أو قتيلة ، وفعيلة بمعنى مفعولة لا تجمع هذا الجمع .

١٢ - (اختشى) افتعل من خشى ، ولم يرد .

ومن ظواهر الانحراف اللغوى فى النماذج الشعرية التى وردت فى أشعار مقدمة ابن خلدون :

حذف الهمزة من (أبو) كقولهم : (بو محمد) [١٥]. و (بُو على) ، و(بُو الوفا) [١٦]. وأمثلتها الكثير توحى باطرادها .

وإشباع حركة المقطع الأخير من الكلمة فينشأ عنه حرف مماثل كقولهم : (التّلاف) [١٧]. فى (التّلَف) ومن الجموع الملحونة قولهم : (عُدْمان العقول : جمع عديم) [١٨]. و(سَعَايا : جمع ساع) [١٩].و(غَوانج . جمع غنجة) فى قوله : (وعن فاتنات الطرف بيض غوانج) [٢٠]. غير أننا نلاحظ على هذا النوع من الشعر ، أنه لم

---

[١٥] ابن خلدون : المقدمة ص٥٢١ .

[١٦] السابق نفسه ص٥٢٢ .

[١٧] السابق نفسه ص٥٢١ .

[١٨] السابق نفسه ص٥٢٣ .

[١٩] السابق والصفحة نفسها .

[٢٠] السابق نفسه ص٥٢١ .

يتخلَّ عن العربيـة الفصحى على الإطلاق ، وإنما جمع بينها وبين العامية في كثير من ألفاظه وأساليبه ، كذلك لم يطّرح الإعراب على الإطلاق ، وإنما خلط بين الإعراب وغيره ، وربما وجدنا فيه الشطر من البيت معرباً بتمامه ، كقوله : "وَعُـدْتُ كَـأنِيّ شـارِبٌ مِـن مُدَامـةٍ" وقولـه : "وَصَدُّك عَمّن صدّ عَنكَ صَواب" بل ربما وجدنا البيت كاملاً على إعرابه ، كقوله وقالبه العروضى الطويل :

فَوَا عِزّتى إن الفتى بُو محمدٍ وَهُوبٌ لآلافٍ بغير حساب[٢١].

بل كان من القصائد ما يكاد يأخذ بالإعراب فى جميع أبياته ، كما فى قصيدة سلطان بن مظفر بن يحيى ، وقالبها العروضى من بحر الطويل ومطلعها : يقول وفى نوح الدجى بعد ذهبة حرامٌ على أجفان عينى منامها وهى قصيدة طويلة ، حافظت على الإعراب ، وإن بدا فيها بعض الانحرافات اللغوية ، ويدل ذلك على أن شعراء الأمصار الذين استحثوا هذا الفن الجديد من الشعر ، حافظوا على الإعراب فى كثيرٍ مما أنشدوا و لم يتخلّوا عنه البتة .

وهناك فن آخر من الشعر استحدثه أهل الأمصار أيضاً وسَمَّوْهُ (عَرُوض البلد) وكان نظمهم إياه تأثراً بالموشحات التى وقفوا عليها من أدباء الأندلس ، الذين هاجروا إلى بلاد المغرب فراراً من بطش الأسبان ، أيام ضعف الدولة العربية هناك .

---

[٢١] ابن خلدون : المقدمة ص٥٢٢ .

وأول من استحدث هذا الفن في المغرب رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير ، فنظم قطعة على طريقة الموشح ، ولم يخرج فيها عن مذاهب الأعراب مطلعها :

أبكاني بشاطئ النهر نوح الحمام   على الغصن في البستان قرب الصباح

وهى أبيات كثيرة نختار منها تلك الأبيات المتفرقة :

رأيت الحمام بين الورق فى القضيب   قد ابتلت أرياشُو بقطر الندى

تنوح مثل ذاك المستهام الغريب   قد اتف من تُوبو الجديد فى رِدَا

ولكن بما أحمرو ساقُوا خصيب   ينظم سلوك جوهر ويتقلدا

قلت : يا حمام أحرمت عينى الهجوع   أراك ما تزال تبكى بدمع سفوح

قال لى :بكيت حتى صفت لى الدموع   بلاد مع نبقى طول حياتى ننوح

وواضح من هذه الأبيات الخروج عن الفصحى المألوفة ، وأوَّلُهُ طرح الإعراب ، وهذا هو أهم الفروق بين هذا النوع من الشعر ، وسابقه الذى رأينا فيه خلطاً بين الإعراب والتخلى عنه . ثم هذه الانحرافات فى : النواعر ــ جمع ناعورة ، وصوابها : نواعير ، وينهرق انهراق ــ بمعنى يسيل سيلاً ــ وهى محرفة عن أراق يريق أو هَرَاق يُهَرِيق ، وحذف ضمير الغائب فى : (أرياشو) مع مَدّ الضمة قبله ، وكذلك فى : (توبو) التى أبدلت فيها الثاء تاء ، وكذلك الحذف فى: (ساقو) ، أما : (يتقلدا) فأصلها تقلدها ، وكان من عادتهم أن ينطقوا آخر المضارع مع هاء الغائبة مفتوحاً ، وقد حذف الهاء هنا وَمَدَّ فتحة الدال .

وقد اِسْتَهْتَر المغاربة ــ وخصوصاً أهل فاس ــ بهذا الفن من الشعر ، الذى كانوا ينظمونه فى أعاريض مزدوجة ، وأشتهر أمره بينهم .

وذكر ابن خلدون من فحول هذا الفن ومتقدميه : ابْنَ شجاع ، وعلىَّ بْنَ المؤذن سلمان ، ثم جاء من بعدهم بَزْرهُون من ضواحى مِكناسة ، وقد أبدع فى مذاهب هذا الفن وأجاد كل الإجادة ، وقد حكى ابن خلدون أنه كان يحفظ بعض قصائده ، وأورد له فى مقدمته قصيدة زُهاء أربعين بيتاً وصفها ببلوغ الغاية فى البلاغة ، وبخاصّة ما اشتمل عليه مطلعها من براعة الاستهلال ، و لم يعبأ بما فيها من خروج على العربية الفصحى ، من حيث الإعراب والانحرافات اللغوية الأخرى فى اللفظ والتركيب ، وذلك أن من مذهبه عدم الربط بين البلاغة والإعراب ، إذ الإعراب لا مدخل له فى البلاغة ـــ على حدّ زعمه .

ونأتى إلى أبيات آخر من هذا الفن ؛ لنتبين بعض ما كان به من مظاهر الانحراف اللغوى ـ فوق ما سبق :

قال ابن شجاع وقالبه العروضى من بحر المتقارب :

المال زينة الدنيا وعز النفوس يبهى وجودها ليس هى باهِيَا

فَهَا كُلّ من هُو كثير الفلوس ولّوه الكلام والرتبة العاليا

يكبر من كثر مَالُو ولو كان صغير ويصغر عزيز القوم إذا يفتقر

مِنْ ذا ينطبق صدرى ومِنْ ذا يصير يكاد ينفقع لولا الرجوع للقدر

حتى يلتجى من هو قُومُو كبير لمن لا أصل عِنْدُو ولا لُو خطر

لذا ينبغى يحزن على ذكرى العكوس ويصبْغ عليه تُوب فراش صافيا
اللى صارت الأذناب أما الرؤوس وصار يستفيد الواد من الساقيا
ضعف الناس على ذا وفسد ذا الزمان ما يدروا على من يكثروا ذا العتاب
اللى صار فلان يصبح بأبو فلان ولو رأيت كيف يرد الجواب
عشنا والسلام حتى رأينا عيان أنفاس السلاطين فى جلود الكلاب
كبار النفوس جداً ضِعاف الأسوس هُمْ نَاحِيَا والمجد فى نَاحِيَا
يروا أنّهم والناس يروهم تِيُوس وجوه البلد والعمدة الراسِيَا[٢٢].

ومن هذه الأبيات ــ ومن أبيات غيرها ذكرها ابن خلدون[٢٣]. لابن شجاع هذا وَلِبْزرَهُون ــ نستنبط بعض الخصائص اللغوية التى كان يتميز بها عروض البلد ، والتى كانت من لغة العامة :

ــ عدم التخلص من الإعراب على الإطلاق ، وقد ورد هنا نصب المفعول به فى : (يهى وجوهاً) ونصب المفعول المطلق (جدّاً) .

ــ واختصار (ها هو ذا) إلى : ها ، فى قوله : (فهاكل ..) .

ــ والضمير ــ هو ــ استعملوه ساكن الواو مطلقاً ، أما ضمير الغائب فتخلصوا منه بعد نقل ضمته إلى ما قبله ، وإذا كان بغير ضمة حولت حركته إليها : (مَالُو) فى : ماله ، و(قُومُو) فى : قومه ، و(عِندو) فى : عنده و (لُو) فى : لَه (مَعُو) فى : معه .

---

[٢٢] ابن خلدون : المقدمة ص٥٣٧ .

[٢٣] انظر ابن خلدون : المقدمة ص٥٣٧ إلى ٥٤٠ .

ـ وحذف أن الناصبة بعد أفعال الإرادة وما فى معناها : (ينبغى يحزن) و : (أراد المولى يموت) .

ـ وحذف النون من الأفعال الخمسة بلا داع : (يدروا) .

ـ يكثروا ـ يروا ـ يروهم ـ يهبوا ـ يتمنعوا ـ يستعدوا) .

ـ وأداة التعليل عندهم هى (اللّى) بدل إذْ أو نحوها : (اللّى صارت الأذناب أمام الرؤوس ـ اللّى صار فلان) .

وإدخال اللام على المفعول به مع الفعل المتعدى : (أكرم لمن حلّ فين) [٢٤].

ـ والتعبيرات العامية : (عِشْنا والسلام) و : (لا يلعب الحسن فيك) بمعنى لئلا يلعب[٢٥]. : و : (تحبس ويحبس عليك) بمعنى تحافظ عليه ويحافظ عليك[٢٦]. و : (فرد خبر) بمعنى بعض من خبر[٢٧]. و:(ينفقع صدرى) والتخلص من هاء التأنيث آخر الاسم (بَاهيا ـ العَاليا ـ السَّاقيا ـ ناحيا ـ الراسيا) .

وهكذا لا نجد فرقاً كبيراً ، بين لغة عروض البلد وما سبقه من شعر الأمصار ، اللهم إلا فى قدر الالتزام بالإعراب ، وشعر الأمصار

---

[٢٤] ابن خلدون : المقدمة ص٥٣٨ .

[٢٥] السابق نفسه ص٥٣٧ .

[٢٦] السابق نفسه الصفحة نفسها .

[٢٧] السابق نفسه ص٥٣٩ .

كان أكثر التزاماً من عروض البلد فى ذلك ، حتى لقد وجدنا منه معرباً شَطْرَ البيت ، والبيت ، وربما مجموعة الأبيات[٢٨].

وقد تميز الأدب العامى عن الأدب الرسمى بأنه لا يتبع عمود الشعر وأنه لايسير على الوزن العربى الموروث ، وربما جاءت القصيدة على غير وزن واحد يلتزم فى جميع القصيدة ويتضح ذلك خاصة فى الموشح ، إذ نجد أن الأقفال تلتزم فى سائر القصيدة وزناً مشتركاً بينما نجد الأبيات تختلف فى وزنها عن الأقفال ، ومن ثم تسير الأبيات على وزن واحد وإن كانت لا تلتزم قافية واحدة كماهو الحال فى الأقفال ، وكذلك تميز الأدب العامى عن الشعر بلحنه . وقد وجدنا أن اللحن لم يترك نوعاً من أنواع هذا الأدب إلا دخل فيه ولو أن الحلى يقول "وعند جميع المحققين أن هذه الفنون السبعة منها ثلاثة معربة أبداً لايغتفر اللحن فيها وهى : الشعر القريض والموشح والدوبيت ... ومنها ثلاثة ملحونة أبداً وهى : الزجل والكان والقوما ،ومنها واحد وهو البرزخ بينهما يحتمل الاعراب واللحن ، وإنما اللحن فيه أحسن وأليق وهو : المواليا ، وإنما كان يحتمل الإعراب"[٢٩]، ثم يشير إلى أنه لا يقصد بقوله إن المواليا ، يحتمل الإعراب . واللحن أن يكون البيت منه بعض ألفاظه معربة والأخرى ملحونة فهو لا يرى ذلك لأنه ترنيم فى رأيه إنما يقصد أن يكون المعرب منه نوعاً بمفرده ويكون الملحون منه والمصريون قد خالفوا

---

[٢٨] د . عبد الفتاح سليم : اللحن فى اللغة ، مظاهره ومقاييسه القسم الأول ٢٣٣ .

[٢٩] الحلى : العاطل الحالى ص٨ .

الحلى فى هذا الرأى ، والدليل على ذلك أن اللحن تسرب إلى جميع أنواع الأدب العامى ، وصح عليه بذلك أن يسمى الأدب الملحون .

وقد وجدنا عند القدماء إشارة إلى أوزان هذه الفنون التى أجازوا لها أوزاناً غير معروفة فى الشعر ، ومن ذلك ما أورده الحلى فى قوله "استعمال الأوزان الخارجة عن بحور العروض الستة عشر ، ومخالفة كل شطر من البيت للآخر فى القصر والطول والقافية ، وبناء الواحد على عدة أوزان وقواف ، وتقصير الأقفال إلى غاية من القصر"(٣٠).

فالموشح مثلا لاحظنا أنه لا يتبع نظام الوزن الشعرى فهو "يخالفه بكثرة أوزانه وتارة يوافق أوزان الشعر وتارة يخالفه"(٣١). فنحن لا نستطيع أن نحدد للموشح وزناً أو نخصص له بحراً ، وذلك شأن سائر الفنون الأخرى فقد ذكروا أن الدوبيت "من بحور الشعر المهملة وشطره (فعلن متفاعلن فعولن فاعلن) وقد يدخل الخبن عروضه وضربه وكذا القطع أيضا"(٣٢). كما قالوا أن المواليا "له وزن واحد وأربع قواف"(٣٣). وقالوا "وهو من بحر البسيط ووزنه واحد على اختلاف تنويع آخره مع قوافيه إلى وزن : (فاعل ومفعول وفعال وفعل وأفعل وغير ذلك"(٣٤). ولكن المصريين لم يلتزموا ذلك التزاماً

---

(٣٠) الحلى : العاطل الحالى ص٥٣ .

(٣١) المحبى : خلاصة الأثر فى أعيان القرن الحادى عشر ج١ ص١٠٨ المطبعة الوهبية د . ت .

(٣٢) شهاب الدين محمد بن إسماعيل بن عمر : سفينة الملك ونفيسة الفلك ص٣٧٧ ـ القاهرة ١٢٨١هـ .

(٣٣) الأبشيهى : المستطرف فى كل فن مستظرف ج٢ ص٢١٤ القاهرة ١٩٣٣م .

(٣٤) محمد بن إسماعيل : سفينة الملك ص٣٨٠ .

وتركوا لأنفسهم حرية فى وزن الأبيات ووزن القوافى وفعلوا مثل ذلك فى الزجل الذى كثرت أوزانه وتعددت قوافيه وإن كان الملاحظ أن القصيدة الزجلية كثيراً ماتتبع وزناً واحداً وإن لم يكن من أوزان الشعر المعروفة ، وقيل عن الكان وكان "له نظم واحد وقافية واحدة ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الثانى ولا تكون قافيته إلا مردوفة"[٣٥].

ولم نجد فى تراثنا له شيئاً يذكر وأما الحماق فهم لم يذكروا له وزناً ملتزماً ولا شروطاً معينة .

وعلى الجملة فالمصريون خالفوا فى أدبهم الملحون عمود الشعر "ثم خالفوا بين الأوزان فانتقلت تلك القصائد إلى أوزان مختلفة الوضع بحسب التقطيع والترصيع والتصريع"[٣٦]. ثم إنهم أدخلوا اللحن فى الفنون جميعاً .

وكما أن المصريين قد عدلوا عن الوزن الواحد العربى وضعفوا لزومات القوافى واستعملوا لذلك الأوزان السهلة المجزوءة التى تصلح للغناء ، فقد ابتعدوا كذلك عن الألفاظ الجزلة التى لا توائم هذه الفنون الغنائية وعمدوا إلى ألفاظ سهلة لها رنينها وصداها كما أن لها فعلها وتأثيرها .

ومن ثم نجد أن المصريين قد استعملوا الألفاظ حسبما اتفقت وفنونهم ولم يلتفتوا إلى هوى الشعر والكتابة فأضافوا حروفاً إلى بعض الكلمات وحذفوا من الأخرى وحركوا الساكن وسكنوا

---

(٣٥) المحبى : خلاصة الأثر - ج١ - ص١٠٩ .

(٣٦) الحلى - العاطل الحالى ص٢٦ .

المتحرك وتصرفوا فى صيغ الألفاظ ونقلوها إلى صيغ أخرى بزيادة أو نقصان فى الحروف أو تبديل كل ذلك مراعاة لاستقامة الوزن والانسجام الموسيقى ،فهم قد جعلوا اللغة طوعاً للفن[٣٧].

وقد اتخذ التطور الإيقاعى أشكالاً متعددة منها شكل القصيدة وأوزانها ولغتها وقد اجتمعت أشكال هذا التطور فى فنون بعينها استقل كل فن منها بيئة من البيئات العربية .

وحدث أن انتقلت بعض الفنون من بيئة إلى بيئة إما بانتقال منشئها أو بانتقال منشديها .

فمن الأوزان الشعبية ما استحدثه شعراء المغرب فى أعاريض مزدوجة ووزنه : فعولن مستفعلن فاعلن فاعلان ، أو : فعولن فعولن فاعلن فاعلان ، تسكن فيه بعض الكلمات ، وحقها الحركة وتلتزم فيه عادة قافية الضَّرْب ومن أمثلته :

بكانى بشاطِئ النَّهْر نَوْحُ الحمامْ

على الغُصْن فى البساتين قُرب الصباحْ

وكفُّ السَّحَرْ يَمْحُو مِدَادَ الظَّلام

وماء النَّهَرْ يجرى بِثغَرْ الأَقَاح[٣٨].

---

(٣٧) أحمد صادق الجمال : الأدب العامى فى مصر فى العصر المملوكى ص١٤٦ الناشر الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٦م .

(٣٨) ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ص٤٩٧ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ دار الفكر - د . ت .

ومن هذه الألوان الحماق الذى ذكره الأبشيهى وضرب له مثلاً ، وإن كان لم يشر إلى تقنين له كذلك ، فهو يقول : ومما قيل فى فن الحماق :

أنا ما عبورى الحمام	لجسمى لكى ينظف
إلا لدمع جارى	على الماولا يوقف
وديك المجارى تجرى	ودمعى يسابقها
تقول الأنام فى الحمام	له أحباب فارقها[٣٩].

وهكذا نلاحظ أن هذا النظم لا يسير على عمود الشعر ولا يلتزم قافية يتبعها فى كل القصيدة ، واللحن ظاهر فيه والقافية تتكرر فى كل بيتين ولا يوجد التصريع بين الأبيات[٤٠].

يقول الصفى الحلى : "ومجموع فنون النظم عند سائر المحققين سبعة فنون لا اختلاف فى عددها بين أهل البلاد ، وإنما الاختلاف بين المغاربة والمشارقة فى فنين منها ، والسبعة المذكورة هى عند أهل الغرب ومصر والشام : الشعر القريض والموشح والدوبيت والزجل والمواليا والكان وكان والحماق .

وأهل العراق وديار بكر ومن يليهم يثبتون الخمسة منها ، ويبدلون الزجل والحماق بالحجازى والقوما ، وهما فنان اخترعهما البغاددة للغناء بهما فى سحور شهر رمضان خاصة فى عصر الخلفاء من بنى العباس . فأما عذرهم فى إسقاط الزجل فلأن أكثرهم لا يفرق بين

---

(٣٩) الأبشيهى : المستطرف ، ج٢ ، ص٢١٧ .

(٤٠) أحمد صادق الجمال : الأدب العامى فى مصر فى العصر المملوكى ص١٤٢ .

الموشح والزجل والمزنم ، فاخترعوا عوضه الحجازى (وهو وزن بيتين من بحر السريع بثلاث قواف) ،كما اقتطع الواسطيون المواليا بيتين من بحر البسيط ، وهذا يشابه الزجل فى كونه ملحوناً ، وأنه أقفال كل أربعة منها بيت ، ويخالفه بكون القطعة منه لو بلغ عدد أبياتها ما بلغ لا تكون إلا على قافية واحدة . فأما عذرهم فى إسقاط الحماق فإنهم لم يسمعوه أبداً ، ولا طرق بلادهم ، فعوضوا عنه بالقوما"[٤١].

وذهب إلى القول بأن الفنون السبعة تنقسم من حيث اللغة إلى أنواع ، أولها مالا يقبل للحن وهى الشعر القريض ، والموشح ، والدوبيت ، والنوع الثانى مالا يقبل الإعراب ، أى لا تأتى إلا ملحونة ، وهى الزجل ، والكان وكان ، والقوما .

أما المواليا فهى نوع على حدة ، وقد عدها بمثابة "البرزخ" لأنها تحتمل الإعراب كما تحتمل اللحن وإن كان اللحن أفضل منه ، وعند الحلى أن المواليا انتقل من الإعراب إلىاللحن على يد أهل بغداد .

والكان وكان من فنون الأدب الملحون "وأول من اخترعه البغداديون وسبب تسميته بهذا الاسم أنهم لا ينظمون فيه سوى الحكايات والخرافات فكأن قائله يحكى ماكان"[٤٢].

ويبدو أن المصريين قد نظموا فى هذا الفن إلا أنه لم يظهر كثيراً فى فنهم . وقد ذكر الحلى كما ذكر الأبشيهى أن هذا الفن "له وزن واحد وقافية واحدة ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الثانى"[٤٣].

---

[٤١] الصفى الحلى : العاطل الحالى والمرخص الغالى ، ص٧ ـ ٨ ، عنى بنشره وتصحيحه ولهلم هو زياخ ، طبع ألمانيا ١٩٥٥م .

[٤٢] محمد المحبى : خلاصة الأثر ، ج١ ، ص١٠٩ .

قال الحلى :

شاهدت فى الليل طيرى

وقمت حتى أنصب شرك

ماكل صيد يحصّل يفرّح الصياد

مستفعلن فعلان مستفعلن فعلان

* * *

طيرى الذى كان إلفى .

مستفعلن مفعولن

لو وردت مثله ما حصل

مستفعلن مستفعلن

وهو على معوّد وأنا عليه معتاد

مستفعلن فعلان

* * *

قد كان شرطى وخلقى

لبرج غيرى ما عرف

مستفعلن فعلان

---

(٤٣) الأبشيهى : المستطرف ، ج٢ ، ص٢١٥ وانظر الحلى : العاطل الحالى والمرخص الغالى ص٧ .

كأننا فـى الصحبـة　　　جينـا علـى ميعـاد

* * *

من قبلى ما أبصبـص لـه

يجى ويدخــل قصـورى

وأنـا أرصـده فـى مطـاره　　　خـائف عليـه ينصـاد[٤٤].

مســتفعلن فعـــلان

وهو نوع من الشعر الشعبى ، اتُخِذَ قالباً لنظم الحكايات وقد سمى بهذا الاسم ، لأن الشعراء كانوا يجعلون فى شعرهم "كان وكان" للدلالة على أنَّ ما يقولون هو روايات لا أصل لها .

وقد تحلّل ناظموه من بعض قواعد الإعراب وقيود القافية . ويأتى الشطر الأول مخالفاً للثانى فى الوزن .

وقد لاحظ بعض الباحثين أنَّ الشطر الأوّل يأتى على وزن المجتثّ والثانى على مجزوء الرَّجز[٤٥] ، وتأتى القافية مُرْدفَة ومن أمثلته :

قُمْ يا مُقَصِّـر تضـرّعْ　　　قَبْل أنْ يقولـوا كَـانْ وكـانْ

مستفعلن فـاعلاتن

للبرّ تَجْـرى الجَوارى　　　فـى البَحْـر كـالأعلامْ[٤٦].

مستفعلن فـاعلاتن　　　مســـتفعلن فعـــلان

---

[٤٤] الأبشيهى : المستطرف ج٢ ص٢١٥ .

[٤٥] د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ـ ص٢١٣ .

[٤٦] السابق نفسه ص٢١٣ .

ومنـه :

يا قَاسيّ القَلْب مـالك تسـمع ومـا عنـدك خَبَر

ومـن حـرارة وعظـى قَـدْ لانَـتْ الأحْجَـارْ

مسـتفعلن مفعولـن مسـتفعلن فعـلان

أفنيت مالك وحـالك كـل مـالا يَنْفَعَـكْ

مستفعلن فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن

ليتـكْ علـى ذى الحـال تقلـع عــن الإصـرار[٤٧].

مستفعلن فعـلان مسـتفعلن فعـلان

ومــن ألــوان الشـعر الشـعبى القومـا وهــو ذو وزن واحــد وهــو : مسـتفعلن فَعْـلاَن ، أو (فـاعِلانْ) ، وقافيـة واحـدة تنتظـم جميـع الأشـطر عدا الثالثة مـن كـل قفـل إذْ تكـون حـرّة . ولـه وزن آخـر ذو ثلاثـة أقفـال بعضهـا أقصـر مـن بعـض ومختلفـة فـى الـوزن ، ولكنّهـا متّفقـة فـى الـروى"[٤٨].

ولا تراعـى فـى هـذا الفـن قواعـد اللغـة . ويرجـح د . إبراهيـم أنيـس أنْ يكـون وزن هـذا اللـون مـن مجزوء الرّجـز تغيـرّت فيـه مستفعلن الثانيـة إلى مُسْـتَفْعِلْ .

---

[٤٧] د . صفاء خلوصى : فن التقطيـع الشـعرى والقافيـة ص٣٤٧ ـ ٣٤٨ ـ مكتبـة المثنى ـ بغداد ـ ط٥ ـ ١٩٧٧م .

[٤٨] السابق نفسه ص٣٥١ .

ويقال : إنّه شاع بين البغداديين فى الدولة العباسية ، واستعملوا هذا الوزن فى نظم دعاء السحور فى رمضان . وإن لفظة "القوما" قد اشتقّت من قول المسحّر : "قُومَا نُسحِّر قُوما"[٤٩].

ومن أشهر أمثلته ما ينسب إلى شخص يدعى "ابن أبى نُقْطة" :

يا سيِّد الساداتْ	لك بالكرم عاداتْ
مستفعلن فعلان	مستفعلن فعلان
أنا ابن أبى النُّقْطه	تعيش أبى قَدْ مَاتْ
مستفعلن فعلان	مستفعلن فعلان

ويروى البيتان :

يا سيِّد الساداتْ	لك بالكرم عاداتْ
مستفعلن فعلان	مستفعلن فعلان
أنا ابن أبو نُقْطَه	تعش أبو يا ماتْ[٥٠].
مستفعلن فعلان	مستفعلن فعلان

وبالرغم من اختلاف الرواية نلحظ أن الوزن لم يختلف لأن هناك تجاوزاً كبيراً فى احتساب الحروف والحركات التى تؤلف الكلمات :

ومن أمثلته :

المجْدُ والسُّلْطَان	للظالم العاتى

---

(٤٩) د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص٢١٤ ـ ط٥ .

(٥٠) د . صفاء خلوصى فن التقطيع الشعرى ص٣٤٩ .

مستفعلن فعـلان	مسـتفعلن فعلـن
والـذُّلُّ والهــوان	لحسن النيّـه
قُومـا إذاً ننهــض	بـالعِلْم والعِرْفـان
مستفعــلن فعلـن	مسـتفعلن فعــلان
نقوى بكـلِّ سـلاحْ	فى الأُمــم الحيَّـه[٥١].
مستفعلن فعـــلان	مسـتفعلن فعلـن

ونلحـظ عـدم الانتظـام حيـث يكـون الشـطر الأيمــن مسـتفعلن فعــلان والأيسـر مسـتفعلن فعلـن وفـى البيـت التـالى يعكـس وضـع الأوزان فيصبـح الأيمـن مستفعلن فعلـن والأيسـر مستفعلن فعلان . والقومـــا مـــن الفنـون الشـعبية الفلكوريـة ، التـى اسـتهوت فريقـاً مـــن المغنـين وشـعراء الملحـون فألفوا على النسق نفسـه ، ومـن هـؤلاء ابـن نقطـة هـذا وابنـه .

وقـد شـرطوا فـى القومـا أن تكـون فـى ألفـاظ عاميـة غايـة فــى الرقـة والانسـجام ، وأمـا مــن حيــث الشـكل والأوزان والقافيـة فإننــا لا نجـد للقومــا صــورة ثابتــة مســتقرة منهــا واحــدة مــن نظــم ابــن فضـــل ا لله العمـرى:

فـى أرض مصـر عجـايب	بين الطـلا والـترايب
صبح الوجـوه تحكـى	من تحت ليـل الذوايـب

---

[٥١] ممدوح حقى : العروض الواضح ص١٦٩ ـ ١٧٠ دار مكتبة الحيـاة بيروت ـ ط١٤ ـ ١٩٧٠م .

ومن الأشكال الأخرى التى لا يزال يغنيها "المسحراتية" إلى يومنا هذا :

البدر قال للنبى	آنستنا يا زين
كامل مكمل ولك	شامة على الخدين
يا بخت من راح وزا	رك يا كحيل العين
يرتد فرحان ولو	كانت حمولة دين

وقد رجح د . إبراهيم أنيس أن وزن القوما "لا يعدو أن يكون مجزوء الرجز تغيرت فيه مستفعلن الثانية إلى مستفعل"[٥٢].

وكما أن القوما الذى اخترعه البغاددة كان قصراً عليهم وأنه لم ينشر فى مصر كذلك الأمر فى الكان وكان[٥٣].

ويبدو أن وزن القوما أقرب ما يكون إلى إيقاع مجزوء البسيط "مستفعلن فاعلن" والبسيط فيما يبدو من البحور التى مال إليها ناظمو الشعر العامى ، وارتكز أهل واسط فى "المواليا" على إيقاع البسيط أيضاً .

عرف الموال فى العراق أولاً ثم انتقل إلى سائر الأمصار العربية ، وكان هذا الفن يسمى (المواليا) "وقد اختلفوا فى سبب تسميته بهذا فقيل سمى به لموالاة بعض قوافيه بعضاً ، وقيل لأن أول من نطق به

---

(٥٢) د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - ص٢١٢ - ط٢ - القاهرة - ١٩٥٧م .

(٥٣) أحمد صادق الجمال : الأدب العامى فى مصر فى العصر المملوكى ص١٤٤.

موال بنى برمك ، أو لأنه كان أحدهم إذا نعى مواليه قال : يا مواليا» [٥٤].

يقول ابن سودون :

لى حب من غيّتو	ضرب النفوس النفوس شامات
مستفعلن فعلان مستفعلن	فعلان مستفعلن فعلان

لو قد مع خد فىذالين وذا شامات إن قلت صلنى أعش لك عون على الشمات يقول ما ضل ومن شاعاش ومن شامات فابن سودون قد اعتمد على تلاعبه بلفظه فى فنه على حسب ماكان شائعاً فى ذلك العصر وإن كان التلاعب فىهذا الفن أساساً لا حلية ، والألفاظ غاية فى السهولة متداولة على الألسن إلا أن الصنعة قد أحكمت نسجها واللحن ظاهر فى كل شطر ، وقبول الموال إنما جاء من هذا اللحن على أن هناك ناحية يجب الالتفات إليها وهى أنالألفاظ مكتوبة حسب النطق لا حسب قوانين الرسم الإملائية ومن ذلك (غيّتو ، لو، أعش لك ...) فلو روعيت أصول الكتابة لكتبت : (غيته ـ له ـ أعيش لك) وهنا يكسر الوزن ولا تبين المحسنات التى قصدها صاحب الموال من جناس وتورية أوغير ذلك لأنها ظواهر صوتية فى الأساس .

والموال عادة بيتان من بحر البسيط والأشطار على قافية واحدة ، ولكن وجد أن الموال بعد ذلك قد أدخل فيه قبل الشطر الأخير شطر

---

[٥٤] محمد بن إسماعيل بن عمر شهاب الدين : سفينة الملك ونفيسة الفلك ، ص٣٨٠ ، طبع حجر سنة ١٢٨١هـ .

آخر مغاير فى القافية لباقى الأشطار ، ومنهم من أدخل ثلاثة أشطار قبل الشطر الأخير بقافية مغايرة ، وقد أطلق على هذه الأنواع الثلاثة محمد بن إسماعيل فى سفينته اسماء "الأول الرباعى والثانى الأعرج والثالث النعمانى"[٥٥].

وقد جاءت أمثلته مزيجاً من العامية والفصحى المعرب وغير المعرب . وغالباً ما ينظم المواليا على بسيط وتخصه ساكنة الأواخر . ومن أمثلته :

يا دارُ أين ملوك الأرض أين الفرس

أين الذين دعوها [illegible] والتُّرْس

قلت تراهم رمم تحت الأراضى الدرس

سكوت بعد الفصاحة ألسنهم خُرس[٥٦].

ومن أنواع المواليا ما يسمى بالرباعى

يا عبد ابكى على فعل المعاصى ونوح

وهم فين جدودك أبوك آدم وبعده نوح

دنيا غرورة تجى لك فى صفة مركب

ترمى حمولها على شط البحور وتروح[٥٧].

وزنته :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلان

---

[٥٥] محمد بن إسماعيل : سفينة الملك ص٣٨١ .

[٥٦] د. إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر ص٢١٢ .

[٥٧] السابق نفسه ص٣٦٠ ـ ٣٦٧ .

الأهيف اللى بسيف اللحظ جارحنا

بيده سقانا الطلا ليلا وجارحنا

رمش رمى سهم قطع به جوارحنا

آهين على لوعتى فى الحب يا وعدى[٥٨].

وزنته :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلنْ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ونلاحظ أن البيت الأول منتظم الوزن بيد أن الشطر الأول من البيت الثانى لا ينتظم على بحر البسيط كما هو الحال فى الشطر الأيسر من البيت نفسه والمسألة تتوقف على العادات اللغوية المستعملة فى البيئة ولا يستطيع أى دارس أن يضع ضوابط وزنية محددة لمثل هذه النصوص لأن من نطقوها لا يعيشون بيننا و لم تسجل هذه النصوص على أسطوانات والدليل على ذلك أن الوزن الواحد لا ينتظم فى نصٍ بعينه بل يمكن أن يختلف الوزن فى النص الواحد بل فى البيت الواحد وشطرته وقد تعددت نماذج يكون فيها الشطر الأول مستفعلن فعلن والشطر الثانى مستفعلن فعلان وتتغير الصورة فى البيت الثانى وهذا بطبيعة الحال يُؤَثِّر على تركيب البيت وشيوع

---

[٥٨]د. إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر ص٣٦٠ ـ ٣٦٧ .

اللحن والتوليد فيه أما اللحن في المعاني أو الإعراب فغالباً مالا يكون له تأثير على البناء العروضي ، قال أبو عمرو : يقال : أزللت له زلة ، ولا يقال (زللت) وقد أغلقت الباب فهو مغلق ، ولايقال (مغلوق) وقد أقفلته فهو مقفل ولا يقال (مقفول) [٥٩]. ويقولون (هبت الأرياح) مقايسة على قولهم (رياح) وهو خطأ بين ، والصواب أن يقال (هبت الأرواح) كما قال ذو الرمة :

إذا هبت الأرواح من نحو جانب به أهل ميٍّ هاج قلبي هبوبها

والعلة في ذلك أن أصل (ريح) (روح) لاشتقاقها من (الروح) وإنما أبدلت الواو ياء في (ريح ورياح) للكسرة التي قبلها ، فإذا جمعت على (أرواح) فقد سكن ما قبل الواو ، وزالت العلة[٦٠]. ويقولون للمطهرة (ميضة) وبعضهم يقول (ميضاه) والصواب (ميضأة) بالهمزة ، والجمع (مواضئ) [٦١] ، ويقولون (يوم مهول) والصواب (يوم هائل) و (أمر هائل) يقال : هالني الشئ يهولني هولا ،فهو هائل[٦٢]. ويقولون (استهتر الرجل فهو مستهتر) ـ بالمعلوم ـ والصواب (استهتر فهو مستهتر) ـ بالمجهول ـ وهو الذى يخلط في أقواله وأفعاله ، حتى كأنه بلا عقل[٦٣]. وتقول هذه مروحة ومخدة

---

[٥٩] انظر : إصلاح المنطق ص٢٢٧ لأبي يوسف يعقوب ابن إسحاق بن السكيت تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون القاهرة ١٩٦٢م .

[٦٠] انظر : لحن العوام ص١٦٩ ـ ١٧٤ لأبي بكر محمد بن الحسن الزبيدي ، تحقيق : د. رمضان عبد التواب ـ القاهرة ١٩٦٩م .

[٦١] السابق ص١٦٩ ـ ١٧٤ .

[٦٢] السابق ص٢٥٣ .

[٦٣] السابق ص٢٥٥ .

ومقنة وملحفة وملة ومذبة ومغرفة ومقطرة ومطرقة ومدقة ومقرعة ومنطقة ومبرد ومطرد ومبضع ومنديل كله بكسر الميم والعامة تفتحها . ويقولون فى جمع "بيضاء وصفراء وسوداء" "بيضاوات وصفراوات وسوداوات" وهو لحن فاحش ، لأن العرب لم تجمع فعلاء التى هى مؤنث أفعل بالألف والتاء ، بل جمعته على (فُعْل) نحو "بيض وصفر وسود" كما جاء فى القرآن (ومن الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود)[٦٤].

وفى قول امرئ القيس :

وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا

من الوحش أو بيضا بميثاء محلال

فالنماذج السابقة ومثلها كثير تتعلق ببنية الكلمات العربية ، وتدخل تحت مباحث علم الصرف ، وترتب على ذلك أن الحكم عليها "باللحن والخطأ" جاء فى ضوء القواعد الصرفية ، فبعضها يتعلق بالإخلال بنطق حروف الكلمة بوضع حرف مكان آخر أو بإجراء الإعلال وتركه على غير مقتضى قوانين الإعلال والإبدال ، أو الزيادة والتجرد كما فى (أزللت وزللت) أو صياغة المشتقات على غير الطريقة المحددة لها فى شكل الحروف وكميتها مثل (مغلق ومغلوق ـ مقفل ومقفول ـ مهول وهائل ـ مِروحة ومَروحة إلخ ..) أو فى الهمز والتسهيل كما فى (ميضاه وميضأة) أو بناء الفعل للمعلوم والمجهول حسبما ورد عن العرب وقررته كتب الصرف كما فى

---

[٦٤] فاطر ٢٧ .

(استهتر واستُهتِر واستّضحك واستُضحك) أو فى صيغة الجمع للمفرد كما فى (بيضاوات وبيض) . فكل هذه المباحث قرر لها علماء النحو والتصريف مبادئ محددة ، وفى ضوء هذه المبادئ غالباً نظروا إلى طريقة استعمال اللغة على مدى العصور فكل ما وجدوه مخالفا لها ، حكموا عليه "باللحن" ونسبوه إلى العوام . ومن المفيد أن يعرف أن هذا النوع من الخطأ قد حظى بعناية العلماء عناية فائقة فى "الكتب لحن العامة" مما لم ينل مثله المظهر أن الآخران من مظاهر اللحن اللذان يتعلقان بالمعانى أو التراكيب والإعراب ، ولعل ذلك يرجع إلى الاعتقاد بأن هذا المظهر من اللحن أشد خطورة على اللغة من المظهرين الآخرين لما يترتب عليه من "تشويه اللغة" وطمس المعانى المعانى واضطرابها بالإضافة إلى ما أطمأنوا إليه من ضخامة الجهود النحوية التى تقى من "اللحن" فى الإعراب بالنسبة للجهود فى بنية الكلمات ووضع القوانين لها .

غير أنه ظهرت فى العصر الحديث بحوث عديدة تختص بالمولد وبعض عنّون باسم التوليد الدلالى فاستكملت ما كان قد فات القدماء[٦٥].

وعلى حين يحاول الشعر الرفيع ، كما فى قصائد الأعياد والمناسبات العظيمة ، أن يقترب من المُثُل العليا للكمال اللغوى ، تبدو أشعار الفرص والمصادفة أشد تأثراً باللغة الدارجة . فمثلاً توجد فى أشعار ابن زينب المراكبى الذى اشتهر فى عهدى المأمون (١٩٨ ـــ

---

(٦٥) د . حلمى خليل : المولد ، دراسة فى نمو وتطور اللغة العربية فى العصر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م .

٢١٨هـ) والمعتصم (٢١٨ ـ ٢٢٧هـ) ، أحوال مثل : بَقِى ، بإشباع كسرة القاف ، بدلاً من فتح الياء ؛ و : هُو ، بإشباع الضمة ، بدلاً من فتح الواو ، والمُهَنّا بتخفيف الهمزة وإشباع الفتحة ، بدلاً من : المهنأ ، والاستعمال الشعبى المحض : حِرْها[٦٦].

وكذلك الجمّاز البصرى الذى كان يُخشى كثيراً لبذاءة لسانه ، يقول فى بيت يهجو به عبد الصمد بن المعذّل (المتوفى ٢٤٠هـ) هُو ، بإشباع الضمة ، بدلاً من فتح الواو[٦٧]. وفى شعر آخر يعامل فعل : قرأ ، على أنه يائى ، ويصوغ منه صيغاً مثل : تقرّى ، تقرّيت ، وقِراة[٦٨]. كما أن مهجّوه ، وهو أيضاً هجّاء كبير ، استعمل أيضاً فى رده عليه : هُو ، بالإشباع أيضاً[٦٩]. وفى شعر آخر سمى المدينة التى ينتمى إليها : البَصِرَة ، بكسر الصاد ، وقد عده المبرد عليه لحناً[٧٠]. وهذه الصيغة ، التى هى أصل : باسُّورا الغربية ، قد دحضها أيضاً ابن قتيبة[٧١]، إن أجاز نسبة : البصرى ، بكسر الباء .

وعلى العكس من ذلك يعد من قبيل الرخصة الشعرية ، جعل عبد الصمد اسم العلم : رُهْم[٧٢] ، ممنوعاً من الصرف . ويسمح البصريون

---

(٦٦) الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى : ٩٨/١١ .

(٦٧) السابق ٦١/١٢ ، ١٥ / ٦٢ .

(٦٨) الأمالى لأبى على القالى ٤٧/٣ القاهرة ١٣٤٤هـ / ١٩٢٦م .

(٦٩) الأغانى للأصفهانى ٦٢/١٢ .

(٧٠) الموشح للمرزبانى ص٣٤٦ القاهرة ١٣٤٣هـ .

(٧١) ابن قتيبة : أدب الكاتب ص٤٥٧ نشر ماكس جرونرت ـ ليدن ١٩٠١ .

(٧٢) المرزبانى : الموشح ص٣٤٦ .

، وفي طليعتهم سيبويه والمبرد[٧٣] ، بمعاملة الممنوع من الصرف معاملة المنصرف لضرورة الشعر ؛ ولكن العكس كثر كذلك منذ وقت مبكر ، بحيث لم يقر الكوفيون وحدهم للشعراء بهذه الحرية في ضرورة الشعر ، بل كذلك كثيرمن البصريين[٧٤]. واستعمل الحسن بن وهب الكاتب ، الذى لعب دوراً هاماً في وزارة ابن الزيات (٢٢٥ ــ ٢٣٣هـ) ، الفعل المضارع مرفوعاً بعد : أنْ ، مرتين في قصيدة من أشعار المناسبات[٧٥] ؛ وعلى النقيض من ذلك كانت رسائله معنياً فيها بتجويد الأسلوب ، بحيث جمعت وأخرجت في كتاب[٧٦].

وهذا مما يعضد ارتباط التوليد في الأساليب واللحن بالانحراف في الأوزان العربية أكثر مما ارتبط بلغة الكتابة .

وكانت الفصحى الممزوجة بالعامية ، وما يناسبها من طرق التلقى والإنشاد والصياغة الشعبية ، تسيطر على هذه السياقات التاريخية . وقد نجح الأدب الشعبى ، والشعر الشعبى بخاصة في استقطاب الأذن العربية ، في أقطارها المختلفة . ابتداءً من العصر العباسى ، وحتى ظهور مدرسة الإحياء العربية في القرن التاسع عشر مرتبطة بعصر النهضة العربية الحديثة .

---

(٧٣) شرح ابن يعيش على المفصل ص٨١ ليبزج ١٨٨٢ ـ ١٨٨٦هـ .

(٧٤) انظر الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين لأبى البركات بن الأنبارى ص٣٠٥ ـ نشر فايل ـ ليدن ١٩١٣م وخزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، لعبد القادر البغدادى ـ ٧١/١ فما بعدها بولاق ١٢٩٩هـ .

(٧٥) ابن قتيبة عيون الأخبار ٣٢/٤ القاهرة ١٩٢٥ ـ ١٩٣٠م .

(٧٦) الفهرست لابن النديم ص١٧٧ ـ نشر فلوجل ـ ليبزج ١٨٧١م .

ونشير هنا ، إلى أن الأشكال الشعرية الشعبية ، كانت بداية الخروج الفعلى على عمود الشعر العربى ، فى خطوة أبعد من خروج الشعراء المولدين ، ومن خروج مذهب البديع فى العصر العباسى[٧٧].

أليس قولنا "أهلاً وسهلاً مرحباً موزوناً على "مستفعلن مستفعلن" ؟ أليست لغة الحياة اليومية ، كامنة فى لغة الأدب ، بحركاتها وسكناتها ؟ حيث تتركب أهلاً من سببين خفيفين ، وتتركب سهلاً من سببين خفيفين . صنعت بينهما (واو العطف) وتداً ليس فى تركيب كليهما ، حتى يصبح القول : (أهلاً وسهلاً) على وزن (مستفعلن فا) . وهكذا دواليك يزداد الكم الوزنى ، وتتركب التفاعيل ، حتى تصنع التفعيلتان وهما ثلث بحر أو نصف بحر ، وحتى تكتمل شطرة شعرية من ثلاث تفعيلات تنتهى بقافية . أو نغمة تقفل بها دائرة الصوت والتفعيلة .

ولهذا كان (الرجز) أليفاً قريباً إلى الحاجات الإنسانية فى كل حالاتها . بل "وفى وسعنا أن نقول الآن إن الرجز فى العصر الجاهلى كان بمثابة الشعر الشعبى — إن نحن نظرنا إلى قائليه ، وإلى أغراضه ومناسباته"[٧٨].

فقد استوعب الرجز حركة العربى فى العمل والحرب والصيد ، والتلبية ، والكهانة ، والمناسبات الاجتماعية الأخرى . كما استوعب الحالات نفسها بحور أخرى أسموها القريض ، مفرقين بين وزن وإيقاع

---

[٧٧] د . مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربى ، قضايا ومشكلات ص٢٤٣ .

[٧٨] عز الدين إسماعيل : المكونات الأولى للثقافة العربية ، ص٣٣ مطبوعات وزارة الإعلان بغداد ، سلسلة الكتب الحديثة (٤٥) ، الطبعة الأولى ١٩٧٢م .

خاص بالرجز مرحلةً تاريخيةً ، وبين غيرها فيما بعد . الأمر الذى يقرن الرجز بالمشافهة والارتجال والاقتراب من النثرية المسجعة . لأنه سهل على السمع فى تلقيه ، وسهل على منشئه فى تركيبه . وكما يرى بروكلمان "يبدو أن الرجز فى الجاهلية كان يلبى حاجة الارتجال فحسب . ولم يستعمله بعض الشعراء فى منافسة الأوزان العروضية الكاملة إلا فى زمن الأمويين .

ومن الرجز نشأ بناء أبحر العروض على مصراعين وقافية في الثانى ، أما الأوزان العروضية فلا ريب أن بناءها تم بتأثير فن غنائى وإن كان بدائياً ويتضح مظهر ذلك على الخصوص فى الحداء بالركبانية"[٧٩]. وهو أمر مهم يربط الشعر بالحركة والحداء والنغم ونستنتج من النماذج المتعددة (من الرجز والقريض) المتناثرة فى كتب التاريخ ، والسير ، وكتب الأدب والنقد العربية ، أن البداية كانت بالشطرة ، وأن ما سمى بعد ذلك (البيت) هو هذا الشطر الواحد حينما يكرر مرتين .

وإن كان شيوع الأراجيز قد حفظ للقصيدة طاقتها الكبيرة التى تستطيع بها مواجهة الظروف الجديدة للحياة العربية ونوع قوافى القصيدة وحفظ لها مرونتها ، كما كان شيوع الغناء والترف داعياً إلى تقصير أوزان القصيدة واختيار الأوزان القصيرة وإيثار مجزوءات البحور وأخذ المحدثون يجددون فى أوزان الشعر وموسيقاه على غير

---

[٧٩] كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ج١ ص٥١ ـ ٥٢ ، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، الطبعة الخامسة ١٩٨٣ .

نهج حيناً وعلى نهج سليم حيناً آخر وأكثروا من المسمط والمخمس والمربع ونظموا من الدوبيت .

وأخذ بشار يحاول ترقيق الشعر واختيار المسمط والمزدوج وشمل تجديد المحدثين فى القصيدة الوزن الشعرى وقافية البيت كما شمل مضمون القصيدة ووحدتها ونظامها وافتتاحها وخاتمتها وإطارها الفنى العام وكثرت أوزان الرمل والمجتث والمتدارك والمتقارب والمديد فى قصائد الشعراء(٨٠) .

وكانت الفاصلة مرحلة متقدمة أنتجها الشاعر العربى حين اتكأ على آخر الشطرة الثمانية ، وترك الأولى حرة فيما عدا البيت الأول . وهو بذلك يضع الميزان ويكرره .

وكان امتداد الجملة البسيطة إلى الشطر وكذا الشطر إلى البيت الكامل هو امتداد للجملة نفسها ومكوناتها ونشوء علاقات بين مكونات الجملة هى علاقات تركيبية إعرابية نحوية وهذا يؤيد نسبياً نشوء الإعراب نفسه والالتزام بحركاته فى فترة محددة من عمر اللغة وليس زمن نشوئها . وهو أمر يتفق مع طبيعة الحضارة الشفوية لدى العرب فى الجاهلية .

فموسيقى الكلمة وسجعها وفواصلها وقوافيها ورويها ، أى موسيقى الخواتيم دالة أكبر على هذه الميزة الشفوية التى جعلت من الأدب العربى فى مجمله أدباً قابلاً للحفظ والاسترجاع للاستشهاد به

---

(٨٠) انظر د . محمد عبد المنعم خفاجى :"القصيدة العربية فى عهد الخليل" مجلة المعرفة عدد ٣٢ سنة ١٩٦٤م .

، وروايته ، والاستماع به فى وقت واحد . وهذا لا ينفى أن بعض العرب من الشعراء ، وغير الشعراء ، كان يعرف القراءة والكتابة ، ولكنه ، يخاطب المجموع الأمى ، صاحب الثقافة الشفوية ، وملكة الحفظ التى كانت تبلغ لدى بعضهم حد الإعجاز"[81].

ونلمح الخصيصة نفسها فى الشعر الشعبى بوجه عام فى القديم والحديث ، وفى القالب الزجلى والعروضى ، والقالب النبرى ،والمقطعى ، بل سيتأثر الشعر المنثور ، وقصيدة النثر فيما بعد بالقانون نفسه ، رغم أنهما من الشعر المدون وليس من الشفاهية بشئ وإن تأثر بروح الشفاهية والشعبية ، بل سيؤثر الشعر الشعبى ـ فيما بعد ـ بأشكاله ولغته على النص الشعرى الفصيح ، من خلال تجديدات ، وتجاوزات الشكل الشعرى الشعبى[82].

والذى يهمنا هو التجديد فى الوزن العروضى وعلاقته بالتركيب اللغوى وإن كان هناك من يحاولونه لأجل مخالفة الأوزان التى حصرها الخليل فإن هناك من التجديد ماجاء تلبية لمشاعرهم عفوياً كنشأة الأوزان القديمة أو صنعة تعمدها بعضهم فوجدت قبولاً .

فقد استطاعت العناصر الأجنبية التى دخلت مكة أن تستحدث للغناء العربى نظرية جديدة ، هى النظرية التى نقرؤها فى كتاب الأغانى حين يعقّب أبو الفرج على الصوت الذى يذكره بقوله :

---

[81] د . حسين نصار : الشعر الشعبى ، المكتبة الثقافية ، عدد مايو ، ١٩٦٢م .
[82] د . مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربى ، قضايا ومشكلات ص٦٦ .

ثقيل أول أو خفيف الثقيل أورمل إلى غير ذلك من مصطلحات غنائية . وكانوا يغنون فى هذه النظرية ما ينظم شعراء مكة والمدينة من غزل ، فكان لابد أن يلاحظهم الشعراء وأن لا يرتفعوا بلغتهم عن مستوى لغة الحياة ، حتى يفهموا عنهم ويتقنوا ما يصنعون من ألحان لمقطوعاتهم الغزلية ، مما جعلهم يشتقون لهم لغة الغزل من محيطهم اليومى نفسه وما يسمعون فيه من ألفاظ شفوية .

وقد أصبح المثل الأعلى عند شعراء الغزل فى مكة والمدينة أن يلائموا بين موسيقى أشعارهم وأوزانها وبين نظرية الغناء الجديدة ، وكان أول ما حاولوه من ذلك أن تكون أوزانهم سهلة خفيفة، ولعل هذا هو السبب الحقيقى فى أن تكثر عند ابن أبى ربيعة الأرمال والأهزاج وعدل الشعراء معه إلى الأوزان الخفيفة ــ الأخرى من مثل السريع والخفيف والمتقارب والوافر . أما الأوزان الطويلة المعقدة فقد غيروا كثيراً فى مد حركاتها ورفع الصوت بها ، وفى تقصيرها وإتاحة الهمس لها ، عن طريق الزحافات والعلل ، و لم يكتف ابن أبى ربيعة ونظراؤه بذلك ، فقد مضوا يكثرون من تجزئة الأوزان المعقدة مثل الكامل والبسيط والرجز ، بل لقد أكثروا من تجزئة الأوزان الخفيفةمثل الرمل والخفيف والمتقارب حتى يتيحوا للمغنين والمغنيات الفرصة كاملة كى يلائموا بين أشعارهم والألحان التى يريدون أن يوقّعوها معها على آلاتهم وطبولهم الموسيقية وبذلك يستطيعون أن يطيلوا مادين ، أو يقصّروا هامسين ، فى أنفاسهم وألحانهم ، كما يستطيعون أن يرتفعوا بأصواتهم ويجهروا بها ما شاءت لهم إراداتهم

الفنيـة مـن الجهـر ،أو ينخفضوا بهـا مـا شـاءت لهـم تلـك الإرادات مـن الانخفـاض والهمـس ، حسـب حاجـاتهم اللحنيـة والنغميـة[٨٣].

والسهولة فى الألفاظ ، لم يألفها الشعر العربى . وهى تكاد تجعل أسلوب الشعر فى سهولته أسلوباً نثرياً ، حتى لو أراد ناثر أن يحل نظم هـذا الشعر ، فيجعله نثراً عادةً فى صورته ، لا يحتاج إلى إضافة شئ ، ولا يحتاج إلى تغيـير ، أوتبديل أو تقديم ، أو تأخير وبذا يفقد الشعر تركيبه اللغوى المتميز ، وتكاد هذه السهولة تحكى فى كثير من الأحيـان مـايجرى علـى ألسـن النـاس فـى حياتهم اليومية المألوفة .من ذلك قول العباس بن الأحنف ، مستعملاً بعض التعبيرات التى كثر استعمال الناس لهم فى حياتهم اليومية :

وكنـت أسـخنُ خلق ا لله كُلهِّـم

عينـاً وأطـو لُهـم مـن وحشـى كَمـدا

فقرت العينُ يـا نفسـى بقربكـمُ

وغـاب هَمِـى ووافـى روحـى الجسـدا

والحمـد لله ذى النعمـاءِ "يـا سـكنى"

حمـداً كثيراً لديـه دائمـاً أبـداً[٨٤].

وقوله فـى موضـع آخـر ، مستعملاً التعبـير نفسـه :

أظلومُ حـان إلى القبـور ذهـابى وبَليتُ قبـل المـوت فـى أثوابـى

---

[٨٣] د . شوقى ضيف : الشعر وطوابعه الشـعبية علـى مـر العصـور ص٥٣ ـ ٥٤ دار المعارف القاهرة ١٩٧٧م .

[٨٤] العباس بن الأحنف : ديوانه ص٥٦ ط القسطنطينية ١٢٩٨هـ .

فعليك "يا سكنى" السلامُ فإننى

عما قليلٍ فاعلمن حسابى[85].

كما انعكست على شعر العصر المملوكى ملامح الحياة ، وأصداء أحداثها السياسية والاجتماعية وتياراته الفكرية والعقدية .

وربما كان أول أثر يواجهه القارئ لشعر العصر الإحساس بالضعف الموضوعى ، وهلهلة البناء والصياغة ، وقلة الابتكار ، والإسراف فى الاهتمام بالشكل والمظهر ،والإيغال شيئاً فشيئاً فى العامية .

وكان لاتجاه الشعر خاصةً هذا الاتجاه إلى العامية فى تعبيره ودوافعه وحوافزه ، وهى أنه ابتعد ، أو اضطر إلى الابتعاد عن حلقة الحكام والرؤساء ، ومن ثم كان لابد أن يجد ما يعوضه بين عامة الشعب ، لظروف منها أن الحكام كانوا أعاجم لايفهمون الشعر ، وإذا فهموه فهم لا يتذوقونه ، ومن ثم لا يولونه اهتماماً أو رعاية كما كان العرب خلفاء وأمراء يرعونه ، لأنه كان يجرى فى دمائهم سليقة .

وربما كان سلاطين المماليك أميل إلى الشعر العامى ، لأنه يجرى بلغة الكلام العادى فلا يجدهم التعرف على معانيه ولهذا قربوا الزجالين ،وشعراء العامية ، وتحكى مصادر التاريخ أن بعضهم كان لا يجيد العربية ، أو كان يتعثر فى النطق بها . ومنهم قلاوون . قال ابن إياس : "وكان المنصور قلاوون قليل الكلام بالعربى"[86]. واتجه بعض أعيان القوم إلى محاراة السلاطين والأمراء فى هجر العربية[87].

---

[85] العباس بن الأحنف : الديوان ص١٣ .

[86] بدائع الدهور فى وقائع الدهور لابن إياس ص١٢٠ - طبعة بولاق - ١٣١١هـ .

[87] انظر د . محمد زغلول سلام الأدب فى العصر المملوكى ص١٠٥ دار المعارف مصر ١٩٧١ .

الفصل الرابع : الأبجدية وفنونها

لقد أتت سنة التطور على العربية وآدابها فطمست معالم لغتنا وأوزانها كما أتت على مظاهر الحضارة العربية الإسلامية ومراكزها وكأنها زحف الرمال الذى يحتاج إلى من ينبه إلى خطره ثم يقيض الله من يصنع حصناً يحمى العربية وآدابها من هذا الزحف الذى أصابها حتى إننى لم أستطع أن أضع فى عنوان هذا الفصل (الأبجدية العربية وفنونها) فهذه الأبجدية التى نستعملها وصلت إلينا من الفينيقيين وتلقاها العبرانيون فوصلت إلينا وورثناها فيما ورثناه ودفعنى إلى وضع عنوان الأبجدية بدلاً من العربية أننا فى كل ما وصل إلينا من أدب وتذوقناه كان عربياً خالصاً فى لغته وأوزانه وبلاغته وصوره . أما وقد فقدنا عنصرين جوهريين من عناصر هذا الأدب يقترنان ببعضهما وهما الأبنية العروضية والقوالب القديمة التى ورثناها والتراكيب اللغوية التى تتفق مع هذه القوالب فتكوّن النظم . وبفقد هذين العنصرين تفقد اللغة بلاغتها وتفقد التراكيب جزالتها وتفقد الصورة الفنية حلاوتها وجدتها ، إذ لم يبق لنا فى هذه الفنون العامية والشعبية التى تتداولها اليوم غير الأبجدية وأصواتها وحسب ، أو الأحرى طريقة كتابتها التى تشبه الرسم الكتابى للنصوص العربية التى ورثناها . فلم يبق لنا غير وجه الشبه بين كتابتنا وكتابة الأسلاف ولا أستطيع هنا أن أقول الشكل لأن شكل القصيدة ومعالمها قد تغيرا كل التغير أى أننا إذا كنا قد ورثنا العربية وآدابها وأن أسلافنا قد استعاروا طريقة الكتابة من جيراننا فإن أضعف الإيمان أن نحافظ على شكل الفنون العربية وصياغتها حتى نستطيع أن نقول إننا نحمى

العربية ، أما احتفاظنا بالرسم الكتابى وحسب فإن هذا الرسم الكتابى ليس من إنتاج أسلافنا وحفاظنا عليه هو حفاظ على تراث الآخرين .

فقد استطاعت (القصيدة العربية) أن تحول الأشكال الشعرية البسيطة إلى أشكال شعرية تخرج على وحدتى الوزن والقافية العربيين ولا ننسى — فى هذا السياق — أن اطلاع العرب على النصوص الشعرية اليونانية والسريانية والعبرية والرومانية / اللاتينية ، قد عرض أمام أعينهم صوراً مختلفة من القصيدة ، ومن النص الشعرى الحكائى والدرامى .

ولكنهم حافظوا على الشكل العام للقصيدة العربية،و لم يطوروا الكثير من هذه النصوص الشعرية العربية ، لأن تقاليد (عمود الشعر العربى) كانت أقوى مما اطلع عليه المترجمون . وظل الأمر كذلك حتى نشطت الترجمة — ولأسباب كثيرة — فى القرن التاسع عشر وما تلاه ونشأ جيل جديد يتذوق الجديد ،ويرغب فيه ، وليس مجرد تقليد للتراث العربى أو للشكل الأوروبى[1].

ولغة الشاعر هى أهم عنصر من عناصر الإيحاء التى يستعملها ، بل هى مادته الأولية التى يشكل منها صورة إبداعه الفنى ، فإن لم تكن هذه اللغة قريبة أشد القرب من روح الموقف الذى تعبر عنه بحيث يمكنها أن توحى بكل أبعاده وعناصره ، فإن ذلك يعنى بطلان كل قيمة فنية لذلك الشعر ، يقول جبران خليل جبران فى مقال له بعنوان "لكم لغتكم ولى لغتى" ، ".. لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات ، ولى منها ماغربلته الأذن ، وحفظته الذاكرة من كلام

---

[1] موسيقى الشعر العربى ، قضايا ومشكلات د . مدحت الجيار ص٢٤٤ .

مألوف مأنوس ، تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأحزانهم ، لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق ، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب ودمعة في جفن المشتاق ، وابتسامة على ثغر المؤمن ، وإشارة في يد السموح الكريم ، لكم منها الفصيح دون الركيك ، والبليغ دون المبتذل ، ولي منها ما يتمتمه المستوحش ، ومايغص به المتوجع ،وما يلثغ به المأخوذ ، وكله فصيح وبليغ .. لكم منها القلائد الفضية ، ولي منها قطر الندى ورجع الصدى ، وتلاعب النسيم بأوراق الحور والصفصاف ، لكم منها الترصيع والتزييل والتنميق وكل ما وراء هذه "البلهوانيات" من التلفيق ، ولي منها كلام إذا قيل رفع المسامع إلى ما وراء الكلام ، وإذا كتب بسط أمام القارئ قسمات في الأثير لا يحدها البيان"[٢].

على أنه مما يرشح لهذا الفهم الذى أوحى به كلام جبران أنه يؤكد في مقام آخر أن حياة اللغة وقابليتها للنماء والتجدد رهن بوجود الشاعر الحق ، الذى يستطيع أن ينسج منها بحسه الفني ، وشاعريته المرهفة ألواناً من الصور والتعابير يدرك ما فيها من عمق الدلالة وبراعة التصوير لكل ما يختلج في نفسه من عواطف ، وما يدور برأسه من أفكار ، وهو بهذا يثرى اللغة ،ويضيف إلى حياتها حياة تنبض بكل ما يمكن أن تتسع له قلوب البشر من مشاعر وأحاسيس : إذن فخير الوسائل لإحياء اللغة ، بل الوسيلة الوحيدة لهذا الإحياء هي كما يتصور جبران "في قلب الشاعر وعلى شفتيه

---

[٢] بلاغة العرب في القرن العشرين ـ محيى الدين رضا ـ ص٥٠ ـ القاهرة ١٩٢٤م .

وبين أصابعه ، فالشاعر هو الوسيط بين قوة الابتكار والبشر ، وهو السلك الذى ينقل ما يحدثه عالم النفس ، إلى عالم البحث ، وما يقرره عالم الفكر إلى عالم الحفظ والتدوين، الشاعر أبواللغة وأمها تسير حيثما يسير، وتربض أينما يربض ، وإذا ما قضى جلست على قبره باكية منحبة حتى يمر بها شاعر آخر ويأخذ بيدها ، وإذا كان الشاعر أبا اللغة وأمها فالمقلد ناسج كنفها وحفار قبرها" [٣].

إذن فنحن بصدد رأيين متقابلين لجبران فيما يتعلق بقضية اللغة أولهما يرى فيه أن نهوض الأدب منوط بتقلص ظل اللغة الفصحى وزوال سلطانها وقيام دولة اللهجات العامية التى هى أقرب إلى وجدان الأمة وفكرها ، وهذا رأى قد عرفنا بواعثه ، وأدركنا أن لا علاقة له بنهوض الأدب ، وإذا كان لابد أن تقوم بينه وبين الأدب علاقة فهى علاقة التدمير ،إذ من البديهى أنه لايمكن أن يقوم أدب بغير لغة خاصة وراقية كتلك اللغة التى تطالعها فى تراث جبران الفنى .

أما ثانيهما فهو ذلك الرأى الذى لاحظنا فيه قرباً من الاعتدال ، لأنه لاينادى بلهجة عامية تحل محل الفصحى ، ولكنه يطلب لغة مألوفة ومأنوسة ومن الفصيح ما هو مألوف ومأنوس ، والمعول فى هذا كله على حس الشاعر بمواقع الكلمات ودلالاتها وإيحاءاتها ، وقدرته على تصميم النسيج الفنى الذى يلائم خواطره وأفكاره[٤].

---

[٣] جبران خليل جبران : البدائع والطرائف : ص١٢٦ مطبعة يوسف كوى بمصر ، ١٩٢٣م .

[٤] د . عبد الحكيم بلبع : حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق ص٨٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م .

وذلك ما لم يلتزموا به هم أنفسهم لقد جعل هؤلاء الشعراء المهجريون من أنفسهم أوصياء علىاللغة وحكاماً يحكمون فيها بما يرون فيجيزون ما يرونهٔ صحيحاً ويمنعوا مالا يرونه كذلك فصاروا بذلك الخصم والحكم فجبران وميخائيل نعيمة ينظّرون ويجعلون من أنفسهم دعاة للعربية الجديدة والشعر الحديث ناهينا بما يطبقونه فى نظمهم من مبادئ هدَّامة وأبو ماضى يطبق على هذه المبادئ . فعناية أبى ماضى بالمعنى قد طغت فى كثير من الأحيان على عنايته بالصياغة العربية السليمة الجميلة .

وربما كانت ركاكة بعض العبارات فى شعر أبى ماضى من أهم الأسباب التى حملت الدكتور طه حسين[٥]. وغيره من خصوم أبى ماضى على الغض من فنه وطريقته .

ونستطيع أن نجمل أبرز عيوب أسلوب أبى ماضى فى أربعة أشياء: [٦].

(أولا) : عيوب تتعلق بسلامة اللغة العربية ، لا يقرها النحو العربى كما وصل إلينا ، وكما ألفته أذواقناوأفهامنا ، وكما جرت به ألسنة الكتاب والمنشئين . فمن ذلك قول أبى ماضى :

إياك ترمقهابمقله تاجر ... إن التجارة بالمواطن عار

فحذف إن بعد إياك .

---

[٥] د. طه حسين : حديث الأربعاء ٣/٢٢٠ - ٢٢١ - دار الكتاب اللبنانى - ١٩٧٣م المجلد الثانى من المجموعة الكاملة لمؤلفات د . طه حسين - بيروت .

[٦] السابق نفسه ٣/٢٢٠ - ٢٢٧ .

ومن ذلك إتيانه بـأن بعـد ليـس فـي قولـه :

آمنت باللّـه وآياتـه　　　　أليـس أنّ ا لله باريهـا

ومـن ذلـك حـذف الفعـل والاكتفـاء بحـرف الجـر اعتمـاداً علـى مـا يفهم من السـياق فـى قولـه :

فأجفلوا منه كمـن حيـة　　　　نهاشة قد عـز راقيهـا

ومـن ذلـك جعلـه مـا بعـد المفعـول معـه علـى حسـبه وحسـب المفعـول معه جميعاً فـى قولـه :

كنا وهنداً نلتقـى فيهـا

والصحيـح فـى اللغـة (أن مـا بعـد المفعـول معـه يكـون علـى حسـب مـا قبلـه فقـط لاعلـى حسـبهما . فـلا يقـال كـن أنـت وزيـداً كـالأخوين بـل يقال كن أنـت وزيـداً كـالأخ . وهـذا هـو الصحيـح وممـن نـص عليـه ابـن كيسـان والسـماع والقيـاس يقتضيانـه . وعـن الأخفـش إجـازة مطابقتهـا قياساً علـى العطـف وليـس بـالقوة) [٧].

ومـن ذلـك مـد ضمـير المتكلـم المفـرد (أنـا) والوقـوف علـى التـاء المربوطـة وهـذا كثـير عنـد أبـى مـاضى . أمـا الأخـيرة فهـى أثرمـن آثـار لهجتـه المحليـة . فـإن أهـل الشـام فـى لهجتهـم الدارجـة يقفـون علـى مثـل الحيـاة والقضـاة بالتـاء المفتوحـة .

---

[٧] انظر قطر الندى وبل الصـدى لابـن هشـام الأنصـارى شـرح محيـى الديـن عبـد الحميد ص٢٥٦ بيروت ط ١٩٨٤م .

(ثانياً) : ضرورات شعرية يلجأ إليها . من ذلك تخفيفه المشدد في قوله :

لكن جرحاً كلما عالجته غمر القنوط جوارحي وحواسي

ولا شك أن تخفيف السين في حواسي مما ينبو عنه السمع ولايقبله الذوق ، وهو يذكرنا بتخفيف الراء في قول أبي نواس :

لا يعجب السامعون من صفتي كذلك الثلج بارد حار

(ثالثاً) : التعقيد اللفظي . فمن ذلك قوله :

كنت طفلاً إذ كنت طفلا وتغدو

حين أغدو شيخاً كبيراً أدرد

لست أدري من أين جئت ولاما

كنت إذ ما أكون يا صاح في غد

وكقوله :

والأمس في فكيف أحسبه انتهى

أو ما رأيت الأصل في الفرع الندى

قبل كبعد حالة وهمية

أمسي أنا يومي أنا وأنا غدي

وهذا ونحوه يذكرنا بتعقيدات بعض الشعراء الصوفية ، كهذا القول الذي ينسب إلى الحلاج :

لا كنت إن كنت أدرى كيف كنت ولا

لا كنت إن كنت أدرى كيف لم أكن

وفى مديح الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلاممكا أبو أمه حى أبوه يقاربه

(رابعاً) : الركاكة .وربما نشأ بعضها من مبالغة أبى ماضى أحياناً فى التبسط أو الحذف أو التعقيد أو محاكاة لغة المحادثة الدارجة بما فيها من ألفاظ مبتذلة سوقية أو كلمات محلية خاصة ، أو من سوء استعمال الحروف والألفاظ والروابط بوجهٍ عام .

فمن ذلك تسكين القاف فى رقبو – وهى لهجة لبنانية محلية – وذلك فى قوله (فهذه رقبة ثرثار) . ومن ذلك استعماله كلمة

كم فى السوائل من شبيه بالطلا فعلام ليس لها مقام الراح

ومن الركيك الناشئ من مبالغته فى تبسيط العبارة قوله

فأعدت لنفسى ما ارتجلا فتعجب بعضى من بعضى

وقوله :

كنت حتى مع ضميرى أمس فى حرب عوان

فانقضى عهد التجافى وأتى عهد التدانى

ومن الركاكة الناشئة من الحذف قوله :

ضاع لما ضاع شئ من كيانى بل كيانى

ومن الركاكـة الناشئة عن سوء استعمال الروابط

قولـه :

ما الحب يـا هـذا أو السـنبل ما تأكل النـار ؟ ومـا تـأكل

وإنما أسلافك الأصفياء

والناشئة مـن سـوء استعمال الألفـاظ قولـه :

يا صاحبى وفـى حنايا أضلعى هم يكظ الـروح بـل يدميها

فقـد نسـب إلى الـروح الكظاظـة والإدمـاء ، وهمـا فـى موضـع نـابٍ بالنسبة إليهـا ومـن ذلـك استعماله العبـارة المأثورة : (فضربـت أخماسـى إلى أسداسـى) يريـد بهـا دق الكـف بـالكف للتحسـر . يقـول مـارون عبـود : "وليس هـذا مفـاد المثـل العربى" ضربـت أخماسـاً إلى أسـداس إلا إذا كانت يـد مـن يقولـه سداسية"[٨].

وإذا تحول المعجـم الشـعرى الحديـث كلـه إلى ألفـاظ مخترعـة كمـا تدعـو إلى ذلـك حركـة النقـد المهجـرى ، فكيـف يفهـم النـاس بعضهـم عـن بعض ، وكيـف ينهـض الأدب ويؤدى رسـالته ؟ فـى عـالم لايـزال النـاس فيـه يضعـون معـالم لغتهـم الجديـدة التـى لابـد ــ بحكـم المنطـق المفـروض علـى حيـاة اللغـة ــ أن يمـر وقـت طويـل قبـل أن يهضمهـا وجدانهـم ، وتستقر دلالاتهـا وطـرق صياغتهـا فـى أذهـانهم ،ومعنـى ذلـك أننـا لابـد أن نبدأ رحلـة الحيـاة مـن جديـد .

---

[٨] انظر مجـددون ومجترون ص٤٦ نقلـه د . عبـد المجيـد عـابدين "بيـن شـاعرين مجدديـن ، إيليـا أبـو مـاضى وعلـى محمـود طـه المهنـدس" دار المعرفـة الجامعيـة الإسكندرية ١٩٨٩م .

يقول "نعيمة" فى مقالة : ".. أذكر أنى قرأت انتقاداً من كاتب مصرى لقصيدة جبران خليل جبران "المواكب" وقد عثر فيها الناقد على هذا البيت .

هل تحممت بعطر وتنشفت بنور

فأثبته ووضع بعد كلمة تحممت كلمة "كذا" وبعدها علامة استفهام . وإن شئت فقل علامة استغراب ، كأن الناقد يقول للقارئ : انظر هو يقول "تحممت" وليس فى اللغة كلمة "تحمم" بل "استحم" فيا للجريمة !!! سألتكم يا سادتى باسم العدل والفهم والقاموس لماذا جاز لأعرابى لاأعرفه ولا تعرفونه أن يدخل على لغتكم كلمة "استحم" ولا يجوز لشاعر أعرفه وتعرفونه أن يجعلها "تحمم" وأنتم تفهمون قصده بل تفهمون "تحمم" قبل أن تفهموا "استحم" وما هى الشريعة السرمدية التى تربط ألسنتكم بلسان أعرابى عاش قبلكم بألوف السنين ولا تربطها بلسان شاعر معاصركم"[(٩)].

فأى تجليد وأى نهوض فى أن تضع كلمة "تحمم" مكان كلمة "استحم" ثم لايجوز لأحد أن يعترض أو يناقش أو ينقد ؟ فإذا فيها من صنوف الدلالات وأنواع الأبحاث ماليس فى الكلمة الصحيحة "استحم" حتى يسوغ لنا ذلك أن نضع هذه مكان تلك ؟

---

(٩) ميخائيل نعيمة : الغربال : ص٨٤ دار المعارف بمصر - ١٩٤٦م .

إن الحس اللغوى الدقيق لا يجيز أن نضع "تحمم" مكان "استحم" ذلك لأن "تحمم" فى أصل لغتنا الفصيحة التى ينكرها "نعيمة" ولا يريد أن يرتبط لسانه بلسانها معناها أصيب بالحمى[١٠].

ومن أجل ذلك فإنه لا يجوز أن توضع مكان "استحم" لتؤدى دلالتها ، وتقوم بمعناها وإلا فسد المعنى واختل السياق ، وضاعت قيمة الأدب ، وتعطلت وظيفة اللغة ، واضطربت ضوابط الأمور وانقلبت معاييرالأشياء[١١].

ولو كان هناك درجة من التقارب بين المنشِئ والمتلقى بحيث قال المنشِئ تحمم وفهم المتلقى استحم فإنه يجب ألا يشيع الخطأ وألسنة المثقفين تعرف الصواب فالأصل أن يتعلم أنصاف المثقفين والعامة الصواب وألا يألف المثقفون الخطأ .

والعالم العربى يتداول أدب المهجر على أنه فن راقٍ ونموذج من نماذج الفصحى التى لا تقل فى إبداعها عن أدب مرحلة البعث والإحياء على يد البارودى وشوقى لولا ما عكّر هذه النظرة من دعوات المهجريين إلى التحلل من قوانين اللغة العربية وعرف استعمالها ورقيها الذى لاشك أنه سبب رقى أدبها . فهم بهذه الدعوات وأعنى المهجريين لا يختلفون فى صنيعهم عما أحدثه

---

(١٠) انظر القاموس المحيط - الفيروز آبادى - ج٤ ، ص١٠١ مادة "حم" - الطبعة الرابعة - دار المأمون بمصر ١٩٣٩م .

(١١) انظر د . عبد الحكيم بلبع : حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق ص٨٧ .

الوشاحون والزجالون وهم بالفعل قد تأثروا بهذه الفنون في أوزانها ولغتها .

لكنَّ أصحاب هذه الفنون الأدبية قد تناولوا ألفاظهم العامية الخاصة على نحو خاص وقد حافظوا على مشخصاتها ومقوماتها واستمدوا ذلك من الظواهر الاجتماعية فى البيئة . وشاع عندهم (أن صاحب ألف وزن ليس بزجال) ومقولتهم هذه فيها شئ من الصحة والسبب فى ذلك يعود إلى الرخص اللانهائية التى أباحوها لأنفسهم فى استعمال العربية استعمالاً خاصاً مجرداً عن أى ضوابط أوقواعد استعمالاً خاصاً مجرداً عن أى ضوابط أو قواعد أو عرف فى الاستعمال وإنك لتجدهم يرتكزون على بحرين هما الرمل والرجز وعلى الأكثر مجزوء البسيط الذى يعد تصرفاً فى الرجز وليس تصرفهم فى قوانين العروض والتوسع فيها بأقل من توسعهم فى ظواهر اللغة .

وانتقال الأزجال للمشرق قد تأخر عن فترة انتقال الموشحات ، ومرجع ذلك أن الموشح كان يكتب بالفصحى ، ومن ثم لم تكن هناك عقبة فى فهم لغة الموشحات أما الزجل فإنه يخضع لاعتبارات صوتية معينة ، تجعله يحتاج إلىوقت طويل حتى تستسيغه الأسماع .

فهناك أعداد كبيرة من أهل الغرب هاجر للشرق فى غضون القرن السادس الهجرى ، على أثر سقوط عدد من مدن الأندلس ، ومن الطبيعى أن تمكن هذه الهجرات من تقريب لهجة أهل المغرب لأهل المشرق وتساعد على انتشار أغانيهم وأزجالهم وموسيقاهم على نحو أوسع مما كان قبلاً ولقد عرف الشرق منذ أحقاب طويلة ألواناً من الشعر الملحون .

فمن زجل كمال الدين بن النبيه (المتوفى سنة ٦١٩هـ) .

الزمان سعيد مواتى	والجيب حلو مقرطق
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن
والربيع بساط أخضر	والشراب أشقر مُرَوَّق
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن
والنسيم سحر تنفس	عن عبير أو مسك أذفر
والغصون بحال ندامى	من سلاف الغيم تسكر
والغدير يمد معصم	ينجلى فى نقش أخضر
والهزار يعمل طرايق	فى الغنا مزمور ومطلق [١٢].

ويهاجم ابن حجة الحموى كمال الدين بن النبيه هجوماً عنيفاً فى كتابه "بلوغ الأمل فى فن الزجل"[١٣].

وكان الصفى الحلى صاحب "العاطل الحالى والمرخص الغالى" من الناظمين فىالزجل ومن أزجاله قوله فى المديح :

أنت ياقبلة الكرام	زينة المال والبنين
فاعلاتن فاعلان	فاعلاتن فاعلان
ا لله يعطيك فوق ذا المقام	ويعيدك على السنين
أنت شامة بين الأنام	ا لله يحرس شمايلك

---

[١٢] ديوان كمال الدين بن النبيه ص٢١٤ تحقيق د . عمر الأسعد .

[١٣] ابن حجة الحموى : بلوغ الأمل فى فن الزجل - ص٨٦ وما بعدها .

ويؤيدك بالدوام   تا نعيش في فواضلك

وتانطو ذكر الكرام   لما تنشر فضايلك[١٤].

والزجل تطوُّر فى فن الموشح ،والزجل الذى قاله هارون ابن موسى بن محمد الرشيد المعروف بابن المصلى الأرمنتى المتوفى سنة ٧٣٠هـ نلاحظ أنه يسير فيه على نمط الموشح وإنما يخرجه عن كونه موشحاً اعتماد صاحبه على اللحن فى جميع أجزائه ، وهذا هو الزجل الذى قاله ابن المصلى فى فتاة اسمها (بدوية) من قرية تدعى (ببوية) :

بدوية فى ببوية ساكنه   صيرت عندى المحبه كامنه

اسمها ست العرب   هيجت عندى طرب

فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فاعلن

أنا قاعد بين جماعة نستريح

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

عبرت واحدة لها وجه مليح

بقوام أعدل من الغصن الرجيح

فى الملاحا زايدة   ووراها قايدة   لو تكن لى رايده

---

(١٤) الصفى الحلى : العاطل الحالى والمرخص الغالى ص١١٣ .

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

كنت نعطيها ألف دينار وازنة وابن داخل فى بيوتى مادنه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وترى منى العجب فى تصانيف الأدب

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

نفرت منى كما نفر الغزال

وأسفرت لى عن جبين يحكى الهلال

ورنت أرمت بعينيها نبال

ثم قالت يافلان خلم من أحداقى آمان معك فى طول الزمان

فاعلاتن فاعلان فاعلاتن فاعلان فاعلاتن فاعلان

فأنا وا لله مليحة فاتنة ومن الحساد ما أنا آمنه

والملوك وأهل الرتب يا خدوا منى الحسب

فاعلاتن فاعلن

قلت يا ستى أنا هو نى نموت

ادفنونـي عندكـم . جو البيـوت

فـاعلاتن فـاعلن مسـتفعلان

والعذارى حولها يمشوا سكوت

فاعلاتن فاعلن مستفعلان

ثم قالوا كلميه يا غريبـة وارحميـه ذا غريـب لا تهجريـه

فـاعلاتن فـاعلان فـاعلاتن فـاعلان فـاعلاتن فـاعلان

يشـتهر حـالك يصـيرلك كاينـه يقتلوه أهلـك وتبقـى ضامنـه

فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن

ذى الحديـث فيـه العطـب ليـس ذا وقـت الغضـب

فـاعلاتن فـاعلن فـاعلاتن فـاعلن

قالت امضـى لا يكـون عنـدك ضجـر

فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن

واصطبر واعمـل علـى قلبـك حجـر

فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن

ما طريقى سالكاً مـن جـا عـبر

فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن

ذى العـذارى يعرفـوك   ما تراهـم يسـعفوك   ظلمونـى وأنصفـوك

فـاعلاتن فـاعلان   فـاعلاتن فـاعلان   فـاعلاتن فـاعلان

قم فعـاهدنى فمـا أناخافيـه   وأنا الليلـة لروحـى راهنـه

مروعبـى لى الذهـب   فترى عقلـك ذهـب

فـاعلاتن فـاعلن   فـاعلاتن فـاعلن

يشتهر حـالك يصـيرلك كاينـه   يقتلوه أهلـك وتبقـى ضامنـه

فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن   فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن

ذى الحديـث فيـه العطـب   ليـس ذا وقـت الغضـب

فـاعلاتن فـاعلن   فـاعلاتن فـاعلن

قالت امضـى لايكـون عنـدك ضجـر

فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن

واصطبر واعمـل علـى قلبـك حجـر

فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن

ما طريقى سالكاً مـن جـا عـبر

فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن

ذى العـذارى يعرفـوك   ما تراهـم يسـعفوك   ظلمونـى وأنصفـوك

فاعلاتن فاعلان فاعلاتن فاعلان فاعلاتن فاعلان

قم فعاهدنى فما أنا خافيه وأنا الليلة لروحى راهنه

مروعبى لى الذهب فترى عقلك ذهب

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

عاهدتنى وبقيت فى الانتظار

أورثتنى الذل ثم الانكسار

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

والدجى قد صار عندى كالنهار

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

عندما غاب القمر وأظلم الليل واعتكر حف قلبى وانكسر

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

وعريبى فى حديثى واهنه آمنا فى سرها مطامنه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

والفؤاد متى اضطرب ونسيت ذاك الطرب

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

صرت نرعى النجم إلى وقت الصباح

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

إذ بدا لى الكوكب الدرى ولاح

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

وإذا هى قد آتت ست الملاح

والعذارى فى عقاب مع عريبا فى خراب ثم قالت ذا الكلاب

فاعلاتن فاعلان فاعلاتن فاعلان فاعلاتن فاعلان

ينبحوا تانى الرجال الظاعنه بالسيوف والرماح الطاعنه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

يدركونى فى الطلب يجعلوا رأسى ذنب[١٥].

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ونلاحظ فى ذلك الزجل أن صاحبه عدل عن الوزن العربى ، ولم يراع عمود الشعر ، بل إنه نوّع أوزان الزجل ، وضعّف لزومات القوافى ، وأدخل اللحن فى كل جزء ، فالزجل وإن كان قد بَعُدَ عن الوزن الشعرى ، إلا أنه اقترب بل اصطبغ بالوزن التوقيعى ، وثمة ملاحظة أخرى ، وهى أن هذا الزجل قريب الشبه بالموشح من جهة الشكل ،فالأبيات والأقفال والتزام قافية واحدة فى مجموعة من أجزاء الأقفال ، وتصريعها فيما بينها والتزام البيت قافية واحدة ، وإن اختلفت هذه القافية فى باقى الأبيات ليذكرنا بالموشح وما كان يلتزمه من مثل ذلك .

---

[١٥] الإدفوى كمال الدين أبو الفضل الشافعى الطالع السعيد الجامع لأسماء الفضلاء والرواة بأعلى الصعيد ص٣٩٣ ـ ٣٩٥ المطبعة الجمالية ـ مصر ـ ١٩١٤م .

وهكذا نرى أنه أصبح واضحاً أن الزجل يتميز أسلوبه باللحن[16].

وأخذ المصريون فن التوشيح عن الأندلسيين وقلدوه ثم مصّروه ، وتوخوا فيه بساطة الأسلوب واستعمال الألفاظ العامية الخاصة فكان الزجل ، وقد يكون المصريون قد أخذوا الزجل عن الأندلسيين[17].بقواعده وضوابطه اللغوية والوزنية .

ويبدو أن الزجاليين يجعلون لأنفسهم أعرافاً يتبعونها في استعمالهم للغة والوزن فهم يقومون بدور الشاعر والمقنن في الوقت ذاته وقد أباحوا لأنفسهم استعمالات خاصة في اللغة يغلب عليها اللحن أو بالأحرى يشترط فيها أن تكون ملحونة .

وقد ذهب الدكتور إحسان عباس في "تاريخ الأدب الأندلسي"[18]. إلى أن الموشح كان تطوراً عن الزجل الذى كان يمثل الأغنية الشعبية العامية مع الأغنية الأعجمية ، وتقتضي طبيعة الأشياء كما يقول أن يكون نشوء الأغنية العامية (بالعربية) سابقاً على الموشحة لأن تقليد الأغاني الأعجمية في سياق عامي أسهل إذ التسكين في الكلمات المنطوقة بالعامية يحيل النغمة والإيقاع عن الوزن العروضي في الشعر الفصيح ويجعلهما قريبي الشبه بالنغمة في اللغات الأوروبية غير المعربة أوالقليلة الإعراب .

---

[16] الأدب العامى فى مصر فى العصر المملوكى أحمد صادق الجمال ص١٢٢ .

[17] انظر د . عبدالعزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ص٦٣ ـ مطبعة الجامعة العربية بمصر سنة ١٩٥٧ الطبعة الأولى .

[18] د . إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسى ص٢٢١ .

فالزجل بمعناه العام نشأ أولاً تقليداً لأغانى السكان الأصليين وبخاصة حين اختلط الفريقان فى المدن واشتركوا فى إقامة الأعراس والحفلات واحتاجوا الأغانى الشعبية التى يرددونها فى تلك الحفلات وفى مواسم العصير وأيام القطاف ، ثم جاءت الخطوة الثانية وهى محاولة للتقريب بين الشعر المنظوم بالفصحى وبين تلك الأغانى الشعبية التى أصبح النساء والصبيان وطبقات أهل الحرف والعمال يرددونها باللغة الدارجة العربية دون أن يصفّوها تماماً من الألفاظ الأعجمية التى اقتبسوها من جيرانهم ومخالطيهم ، ودرجت على ألسنتهم فأصبحت جزءاً من لغتهم ، ولم يكن لهذا الزجل أرباب مميزون بأسمائهم لأنه كان وليد الجماعة الشعبية فلم يكن ينسب لهذا الناظم أو ذاك ...

وهناك خط فاصل بين هذه الحركة وبين الغناء فى الطبقات العليا وفى القصور فقد كانت البيئة الأرستقراطية لا تزال تعيش على الشعر الفصيح والألحان الموضوعة له ، ولم ينل الزجل اعتراف هذه الطبقة رسمياً كما أنه لم ينل من جهود المثقفين ما يكفل له التسجيل إلا بعد أن ظهر الموشح نفسه وأصبح مادة غنائية خصبة[١٩].

إن انتشار فن التوشيح بالأندلس ، واستحسان الناس له ، وإغداق الخلفاء على أهله ــ فضلاً عمّا به من المعانى المستحدثة ، والأوزان المستخفّة الباعثة على الغناء والترديد ــ كان سبباً فى سريانه إلى العامة فى محافلهم ، وجريانه على الألسنة كلها .

وقد بدأ فن الزجل ضعيفاً هيناً منذ أواخر القرن الرابع ، واستمر كذلك طوال القرن الخامس ، فلم يَنَلْ التشجيع من العلماء والخلفاء ،

---

[١٩] ابن خلدون : المقدمة ج١ ص٥٢٤ المطبعة الجمالية ١٨٥٨م .

الذين كانوا يتمثلون فى حياتهم الأدبية بالعصور الأدبية للشعر العربى فى بلاط العباسيين ، فلم يكن للأزجال ولا لغيرها من الفنون الملحونة شأن عندهم ، لكن هذا الموقف قد تغير حين أقبل القرن السادس بسيطرة حكام من المرابطين الذين لا يُتْقنون العربية ، ولا يكافئون من يتقنها ، هنا وجد الزجلُ حظَّه فى الظهور والانتشار ، ووجد أصحابُه كلَّ عون وتشجيع ، وظهر فى مقدمة هؤلاء ابْنُ قُزْمَانَ الذى يَعُدّه ابن خلدون أولَّ من أبدع فى الطريقة الزجلية[٢٠].

وترجع شهرة أزجال ابن قزمان وذيوعها ، إلى ما تميزت به من البعد عن التكلف ، والتخلى عن الإعراب ، والقرب من العامة باستعمال ألفاظها وأساليبها وسائر مالها من خيال وتشبيه ، ولذا وجدناه يذكر لنفسه هذه الميزة ، ويعيب مَن تقدمه من الزجّالين ، لمراعاتهم الإعراب ، وهو "أقبح ما يكون فى الزجل ، وأثقل عنده من إقبال الأجل"[٢١].

وقد كان الزجل إبّان ظهوره على غير أوزان الشعر العربى ، غير أن العامة فى الأندلس ما لبثت أن اتخذت من بحور الشعر قوالب للغتهم العامية ، وسمّت ما نتج عن ذلك بالشعر الزجلى ، وكان من المجيدين لهذه الطريقة الأديب أبو عبد الله الآلوسى .

وهذه بعض الأزجال الأندلسية نذكرها لنتبين منها بعض جوانب لغة العامة :

---

(٢٠) ابن خلدون : المقدمة ص٥٣١ ـ دار التحرير للطبع والنشر سنة ١٩٦٦م .
(٢١) د . عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ص٥٣ .

١ - يقول ابن قزمان :

إذا شم اكْمامُو يَرْميها ترى النورَ يرشق لِذِيكَ الجيَها

ولَسْ مُرادُو أن يقعْ فيها إلا أن يُقَبّل يُدَيْدَ اتُو

ويقول :

قامت الخادم أن تنظر مَنْ كان قَلّها قُلْ جيّ يراك إنسانْ[٢٢].

٢ - ويقول مدغليس :

والنباتْ يشربْ ويسكرْ والغصونْ ترقصْ وتطربْ

وتريد تجى إلينا ثم تستحيى وتهربْ[٢٣].

٣ - ويقول أبو عبد اللّه بن الخطيب :

امزج الأكواس واملالِى تجدّدْ

ما خُلِقِ المال إلا أن يُبَدّدْ[٢٤].

٤ - ويقول زجّال مجهول :

لِى دهرْ بَعْشَق جفونكْ وسْنينْ وأنتَ لا شفقة ولاقلبْ يلينْ[٢٥].

٥ — ويقول أبو عبد الله الآلوسى من قصيدة زجلية يمدح فيها السلطان ابن الأحمر :

---

[٢٢] ابن خلدون : المقدمة ص٥٣٢ .

[٢٣] السابق نفسه ص٥٣٢ .

[٢٤] السابق نفسه ص٥٣٣ .

[٢٥] السابق نفسه ص٥٣٣ .

طلّ الصباحْ قُمْ يا نديمى نِشْرَبُو

ونِضْحكُو من بعدما نِطْرَبُو

سبيكة الفجر أحلت شفقا — فى فيلق الليل وقُومْ قلّبُو

ترى غباراً خالصاً أبيضْ نقى — فضة هوَّ لكن الشفقْ ذهّبو[٢٦].

٦ - ومن زجلية لمدغليس يمدح فيها ابن صناديد :

المهدى حملنى مالا أحتمل — تريد الحق لَسْ لمن يهوى عَقَلْ

لا مليح إلا الذى نِعْشَقْ أنا — ولا قائد إلا ذا المولى الأَجَلْ

أبو عبيد اللّه الذى أسَّسْ ل جاهْ — بن صناديد تبنّى واحتفلْ

وَلْ هِمّة قد علت فوق الهمم — فهو لا يرضى الثُّريّا عن نَعَلْ

وجهُهُ البدر وأيام السرور — وإديه الرزق والسيف الأَجَلْ[٢٧].

والزجل ما نسج بالعامية من غير التزام بالإعراب على طريقة الموشحات وغيرها وسمى زجلاً لأنه يلتذ به ويفهم مقاطيع أوزانه ولزوم قوافيه ، حتى يغنى ويصوت ، ولما كان الفن من وضع العامة اتبعوا فيه النغم دون مراعاة الوزن وربما نظموا فى سائر البحور الستة عشر لكن بلغتهم العامية ، ويسمون ذلك الشعر الزجل كقول المرحوم الشيخ محمد النجار :

التبصر فى الأمور مكاسب — وشواهد الحال بتحسينه أدله

---

[٢٦] ابن خلدون : المقدمة ص٥٣٤ .

[٢٧] د. عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ص١٤٠ .

والنصيحة بثها فى الخالق واجب   والرجوع للحق دين فى كل مله

زن بميزان الفكر جوهر وجودك   واعتبر فى نشأتك معنى الأخوه

دور

كلنا من نفس واحدة قد خلقنا   والتفاوت فى العقول لا فى البنوة

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فيه عقول مثل الذهب تأخذ عيارها   وعقول يمكن تعبى بالهوة

المربى المعرفة والعقل قابل   والجهالة فى بنى الإنسان مخله

والنصيحة بثها .... دور"[٢٨].

وقد حاول الحلى أن يتتبع أزجال المتقدمين ليجمع استعمالاتهم فيها من زيادة حرف أونقصه أو إبداله وما منعوا من استعماله وهو جائز فى الشعر وما أجازوه وهو ممنوع فيه[٢٩].

فالزجالون قد لحنوا فى استعمال العربية ، إذ إن الأدب العامى لا يستعمل اللغة الفصيحة ولكن الغبارى قد قال فى أحد الأدوار فى قصيدة يرثى بها الأشرف شعبان :

ضم الأشرف قبر ليت شعرى   هوّ لقنديل نور ضياه جامع

أو صدف فيه خالص الجوهر   أو فلك فيه غاب قمر طالع

أو نقول غاب فيه أسد ضارى   أو جفير جواه حسام قاطع

---

[٢٨] انظر ميزان الذهب للسيد أحمد الهاشمى ص١٥٩ ط ١٩٦٨ م .

[٢٩] انظر ابن إياس : بدائع الزهور ج١ ص٢٣٧ .

ففى قول الغبارى "ليت شعرى" ما يذكرنا بالشعر الرسمى . وفى الزجل نفسه يقول فى قفل الدور المذكور :

أو كناس فيه أحسن الغزلان   أو حمى فيه أفرس الفرسان

أو جسد فيه روح من الأرواح   أوسواد مقله وفيه إنسان[٣٠].

وكناس الغزال من أفصح لغة العرب .

وقد منع الزجالون من استعمال الأدوات مثل إذا وثم وأمثال ذلك ، وإن كان ابن المصلى المتوفى سنة ٧٣٠هـ يقول فى زجل "بدوية" البيت التالى :

عاهدتنى وبقيت فى الانتظار

وأورثتنى الذل ثم الانكسار

والدجا قد صار عندى كالنهار

فهى قد أورثته الذل ثم الانكسار وثم حرف عطف يفيد التراخى ، وقد جاء فى الزجل نفسه هذا البيت :

صرت نرعى النجوم إلى وقت الصباح

إذ بدا لى الكوكب الدرى ولاح

وإذا هى قد أتت ست الملاح[٣١].

---

(٣٠) انظر السابق ج١ ص٢٣٧ .

(٣١) الإدفوى :الطالع السعيد ص٣٩٥ .

وإذا أغفلنا الأدوات فى هذا البيت فإننا لا نهمل الإشارة إلى تكرار الهمزات فى (إلى ، إذ ، إذا ، أتت) وهم قد عدّوا ذلك من الحركات الثقيلة مثله مثل التشديد والمعمار يقول فى أحد الأدوار :

كم ندوّر فما لقيت عندى إلا هذه وأظنها دردى[٣٢].

قمت متمدّد من الفرح يدىّ ونصيح له من الظما أروين

والتشديد ظاهر فى (ندوّر ، متمدد ، يدىّ) وقد يكون الوزن اضطره إلى ذلك ويقول المعمار فى الزجل نفسه الدور الآتى :

قد تعبنا مما نجد السير ولا أصبنا فى ذا السفر من خير

جئنا عند المسا لواحد دير فوقفنا نزعق للشيخ أبو مرتين[٣٣].

نلاحظ أن المعمار يذكر الهمزة فى(جئنا) ويحذفها فى (المسا لواحد ، مرتين) فهو يثبت الهمزة ويحذفها للوزن والموسيقى .

وهم لا يثبتون نون الجمع مطلقاً وقد اتبع المصريون ذلك وإن كان الغبارى يقول فى أحد الأبيات :

فى أتابك مصر كنت أعهد قوم عزيزين جبر المكسور[٣٤].

ونلاحظ أنه جمع عزيز على عزيزين و لم يجمعها على أعزاء كما نلاحظ أنه أتى بالجمع صفة للمفرد وذلك مالا يعرفه الشعر ، وقد

---

[٣٢] ابن إياس : بدائع الزهور - ج١ - ص١٠٧ .

[٣٣]ابن إياس : بدائع الزهور - ج١ - ص١٠٦ .

[٣٤] انظر السابق : ج١ ص٢٣٧ .

وجدناهم كثيراً ما يفردون الجمع ويجمعون المفرد ويقول الغبارى فى دور من زجل :

ومِلاَح مصر قالت إحنا أصحا	ب الوجوه الملاح
والحلاوة وطيبة الأخلاق	فى الخلائق مباح
إحنا أقمار وإحنا بدور الليل	وشموس الصباح
وفى الألفاظ والظرف والمعنى	ليس لنا حد صار
وورثنا الحسن من يوسف	واكتسبنا الفخار[٣٥].

فالغبارى يقول (وملاح مصر قالت) ولم يقل قلن ، ثم هو يجمع مالا جمع له فى قوله (بدور الليل وشمس الصباح) وكأن بالغبارى يتعمد ذلك فى قوله (وفى الألفاظ والظرف والمعنى ليس لنا حد صار) فهو يرى أن فى ذلك تلاعباً يكسب فنه ظرفاً ومعنى .

ومما منعوا استعماله تضمين آية ، لئلا يدخل فنهم كلام معرب حتى لا يقعوا فيما يسميه الحلى بالترنيم ، ولكن الغبارى يقول فى دور من الزجل الذى قاله فى بدر بن سلام شيخ العربان الذين هاجموا دمنهور ، والدور :

بَدْرْ تبّتْ يدا أباه	لصلاح النسا فسد
كم مليحة أتت وفى	جيدها حبل من مسد
ولى قال شخص فى حنين	بدر فى ذى الذى قصد

---

[٣٥] الأبشيهى : المستطرف : ج٢ ص٢١٠ .

أبو جهـل قلـت : لا إلا قلبو أبـو لهـب

قال لى وامراتـواايشْن تكـون قلـت حمالـة الحطـب[٣٦].

والتضمـين ظـاهر فـى أشـطار الـدور جميعهـا (تبـت يـدا) ، (فـى جيدهـا حبـل مـن مسـد) (حمالـة الحطـب) ، ونلاحـظ هنـا كذلـك أن الغبـارى قـد أعـرب بحـرف فـى قولـه (تبـت يـدا) فَيَـدا فـاعل مرفـوع بالألف لأنـه مثنـى والنـون محذوفـة للإضافـة وإن كـان اللحـن قـد وقـع بعـد ذلـك فقـال (أبـاه) بـدلاً مـن (أبيـه) لأنهـا مضـاف إليـه ، ويبـدو أنـه اقتبـس الآية كمـا هـى .

ويقـول أحدهـم فـى الأتـابكى منطـاش :

من الكرك جانـا الظـاهر وجب معو أســد الغابـة

ودولتك يـا أمـير منطـاش مـا كـانت إلا كدّابـه[٣٧].

فقـد استبدل حـرف الـذال فـى (كدابـه) ، وكذلـك يقـول المشـارف عبد الرحمن بن عمـر المتوفـى سنة ٧٠٩هـ مـن بليقـة :

إلى كـم دا تتبع صـدك والهجـران

وتتعـدى وتعاند فيـك السـلطان

ويقصـد بقولـه (دا) كلمـة هـذا أو ذلـك[٣٨].

---

[٣٦] ابن إياس : بدائع الزهور ـ ج١ ـ ص٢٥٢ .

[٣٧] ابن إياس : بدائع الزهور ـ ج١ ـ ص٢٩٠ .

[٣٨] انظر الإدفوى : الطالع السعيد ص١٥٣ .

ونجد أنهم قد غيروا الردف ليماثل باقى الأرداف فاضطرهم ذلك إلى استبدال حرف من حروف العلة بآخر وهذا غير موجود فى الشعر فمثلاً يقول الغبارى مطلع زجل :

قل لغزلان وادى مصر والشام   يقصروا ذا النفار

لهم أجعل حشاشتى مرعى   وفؤادى قفاز[٣٩].

وهنا نلاحظ أن الزجال استبدل الواو بالألف فى قوله (النفار) والأصل النفور . وكذلك نراهم يبيحون لأنفسهم إبدال الحركات بالعلل لزوم ويجوز العكس يقول المعمار فى دور من زجله :

ونقول له يا أبونا قد جئناك   عسى جره بحياة رهابيناك

ويميتك ربى على ديناك   وانا ندرى إنه أحسن دين[٤٠].

فالمعمار قد أشبع الفتحة حتى صارت حرف علة وذلك للماثلة فى (رهابيناك) وديناك مع (جئناك) وحتى يسلم الوزن كذلك .

ومما أجازوه ووجدناه كثيراً فى استعمالهم إبدال حروف العلة بالهاء فى وصل القافية وذلك لمماثلة باقى القوافى ومن ذلك قول ناصر الغيطى :

تعا اسمعوا با لله يا ناس اللى جره   الفيل وقع يوم الاثنين فى القنطرة[٤١].

---

[٣٩] الأبشيهى : المستطرف ج٢ ـ ص٢١٠ .

[٤٠] ابن إياس : بدائع الزهور ـ ج١ ـ ص١٠٦ .

[٤١] السابق نفسه ـ ج١ ـ ص٣٤٣ .

فالزجال قد أبدل الألف هاء فى القافية فقال (جره و لم يقل جرى) وهذا القفل هو مطلع الزجل ولذلك التزم فى سائر قوافى الأقفال ، ونراه لذلك يقول فى أحد الأقفال الأخرى فى الزجل نفسه

وايش دلايل ذى الكوكب يا من دره

دلت على الخيل اللى مات فى القنطرة[٤٢].

فقال (دره) و لم يقل درى من يدرى وذلك للمماثلة أيضاً

وكذلك وجدناهم يجيزون استعمال الإيطاء المركب الذى نهى عنه القدماء فيقول الغيطى فى بيت من زجله السابق :

وعطيت حتى أبكى	**جيرانها**
من كنز ما ناحت ناحوا	**لأحزانها**
من نارها صارت تلطم	**بودانها**[٤٣].

والإيطاء المركب ظاهر فى جيرانها لأحزانها بودانها .

ومن النماذج تتبين أن الزجالين يتخلون عن الإعراب ، وأن أدوات النصب والجزم لا تؤدى وظائفها فى الكلام ، غير أن هناك من الزجالين من خلط فى زجله بين الفصحى والعامية .

ويستعملون الفعل (كان) مقتصرين على الكاف وحدها ، يدمجونها مع المضارع بعدها مثل : كَيْكُون ، كتّبيت عندى أى : كان يكون ، وكنت بتبييت عندى .

---

[٤٢] ابن إياس : بدائع الزهور - ج١ - ص٣٤٤ .

[٤٣] السابق نفسه - ج١ ص٣٤٣ .

ويدخلون الباء على المضارع مثل : بَعْشَق وهى باء زائدة يُشْتَمّ منها رائحة الاستمرار ويحذفون أن المصدرية بعد أفعال الإرادة والقُدرة ، مثل : وتريد تجى إلينا ولابد نحضر .

ويتخلصون من النطق بالهاء ـ ضميراً كانت أو غير ضمير ، مع إطالة حركتها ضمة أو فتحة مثل : أكَمْامُو وذَهَبُّو وهى ظاهرة مطردة عندهم .

ويشبعون حركة المقطع الأول من الكلمة ، فيتولد حرف مجانس ، وهى ظاهرة مطردة أيضاً ، أشار إليها الزبيدى ، ومن أمثلتها هنا : الجِيهَا : فى الجِهَة .

ويستعملون المضارع بالنون إذا كان المتكلم مفرداً ، مثل : نِعْشَق أنا أى : أعشق .

ويلحقون المضارع للمتكلمين واواً فى آخره مثل :

نِشْرَبُو ، ونِضْحكو ، ونِطْربو .

ويستعملون فعل الأمر للمذكر والمؤنث بصورة واحدة ، هى صورة المذكر ، مثل : قُلُّ ، أى قُلْ لَهْ ـ والمخاطب الخادم وهى مؤنث ـ وكان الأصل : قُولِى لَهُ .

ويستعملون صيغاً وكلمات مستحدثة ، ومنها : الأكواس ـ جمع : كأس وذِيك ، اسماً للإشارة وجَىْ وإديه ـ فى يَدَيْهِ ويُدَيَدْ اتو : تصغير يد .

ويستعملون مختصراتٍ لبعض الأدوات والكلمات ، مثل : لَسْ ـ فى : لَيْس و : أَشْ ـ فى : أىّ شئ وحَدْ ـ فى : أحد .

وتُحِلّ ذا الإشارية محلَّ أيّ التى يتوصل بها لنداء ما فيه أل ، مثل : يا ذا الغلام ــ فى : يأيها الغلام .

ومن الظواهر اللغوية الأخرى المستنبطة من أزجال أندلسية . وذكرها الدكتور الأهوانى فى كتابه (الزجل فى الأندلس)[٤٤].

أن (يا) تستعمل لغير النداء ، فتكون ظرفاً للدلالة على الحال مثل : يا أنا تايب ، أى : أنا تائب فعلاً . وأن الحرف (قد) يدخل عندهم على الأسماء وعلى حروف الجر . وأن حرف الجر (فى) يُكتفى أحياناً منه بحرف الفاء الذى يتصل بالمجرور[٤٥].

وهناك ظواهر كثيرة أجازها الأدباء العاميون لأنفسهم فى فنهم وإن كانت غير جائزة فى الشعر ، فنجدهم تارة يزيدون حرفاً فى الكلمة مثل قول المعمار فى دور من زجله :

ولقد هان حضرة المحضر — وتلون ذا الزهر وتغير

وبغيظه ريحاننا اتنصر — وعلى وجهه صلب اليسمين[٤٦].

ونلاحظ الزيادة فى كلمة (اتنصر) كما أنهم ينقصون تارة أخرى حرفاً من الكلمة ، وفى الشاهد السابق نرى المعمار يحذف الألف فى قوله (اليسمين) ومثال ذلك أيضا فى مطلع زجل ناصر الغيطى فى رثاء الفيل فى قوله (تعا اسمعوا) والحذف فى كلمة تعالوا فقال (تعا) وأمثلة ذلك كثيرة ، ويقول الغبارى :

---

(٤٤) انظر د . عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ص٣ ـ ٤ .

(٤٥) د . عبد الفتاح سليم : اللحن فى اللغة ، مظاهره ومقاييسه القسم الأول ١٨١ .

(٤٦) ابن إياس : بدائع الزهور ـ ج١ ـ ص١٠٦ .

بركة راد يعمل على أيتمش ، وإلى الشام يسيروا سرعه[٤٧].

ففى قوله (راد) حدث الحذف والأصل أراد .

ومما استعملوه وهو غير جائز فى الشعر زيادة همزة غير أصلية فى كلمة . وذلك كقول الغبارى فى رثاء الأشرف شعبان[٤٨].

فارق أذكرنا فراق يوسف مثل ما أورثنا حزن يعقوب

فالهمزة فى (أذكرنا) غير أصلية ، وتارة ينقصون همزة أصلية من كلمة وهذا كثيرأيضا ، كقول المعمار : [٤٩]

بعد ساعة إلا وهو قد رد جا يقول با لله رآكم حد

ونصيب من وراه شيخ يرعد ومعه جره إذ يصيح يا أسين

والهمزة أصلية فى جاء وأحد ووراثه ومع ذلك فقد حذفها ونلاحظ أنه أطال المد فى قوله (يأسين) وإن كانوا ينقصونه فى أماكن أخرى وهو فى الحالتين لا يجوز فى الشعر ومثل إنقاص المد قول المعمار :

ولى صاحب زمان معى كان طيب

جانى وقال لى مشتاق أنا يا أديب[٥٠].

لجريره لو أنها من ذيب أرى قلبى يرتاح لهذا الحين

---

[٤٧] ابن إياس : بدائع الزهور - ج١ - ص٢٤٧ .

[٤٨] السابق نفسه - ج١ - ص٢٣٧ .

[٤٩] السابق نفسه - ج١ - ص١٠٧ .

[٥٠] السابق نفسه - ج١ - ص١٠٦ .

فالمعمار قد قصر المد فى قوله (جانى) ولو لاحظنا أن (قاللى) تنطق (قل لى) لوجدنا تقصير المد فيها كذلك .

ومما استعملوه تشديد المخفف وتخفيف المشدد وهو كثير فى فنهم ، ويظهر التشديد فى حروف الجر والمصغرات وغير ذلك ، يقول شرف الدين بن أسد المتوفى ٧٣٨هـ خرجة بليقته التى أنشدها فى رمضان مثلا :

وجميع كلامى هذا بطريق الضحكيّة

وا لله يعلم ما فى قلبى . والذى لى فى الطويه[٥١].

فهو قد شدد كلمة (الضحكية) وهذا غير جائز فى الشعر وكذلك يقول الغبارى فى رثاء الأشرف : ـ

خامرت ميّه من العسكر ولرصد الغدر جوا جواق[٥٢].

والأصل مائة .

ومما استعملوه إشباع الحركة حتى تصير حرف علة ، ومن ذلك قول يوسف بن أحمد بن يوسف الفراء فى مطلع زجل :

قميصى ذهب واتفضض وشعرى وهتك ستزى

غسلته اتمزق فاض دمعى عاينوا بعينى تجرى[٥٣].

---

(٥١) انظر ابن شاكر الكتبى- فوات الوفيات ـ ج١ ـ ص١٨٦ ـ تحقيق د . إحسان عباس ، دار الثقافة - بيروت .

(٥٢) انظر ابن إياس - بدائع الزهور - ج١ - ص٢٣٦ .

(٥٣) انظر السخاوى - الضوء - ج١٠ - ص٣٠١ نقله أحمد صادق الجمال ـ الأدب العامى فى العصر المملوكى فى مصر ص١٥٤ .

فقد أشبع الزجال الصحَة فى عينه حتى صارت ألفاً . ومن ذلك قول أبى بكر بن عبد الله بن قطلبك المتوفى ٨١٢هـ :

وتهجى المنجم أما تبصر شاعر حالك

لا تلعب بدمك ماعي وتعمل رقاعه

أنصحك وأسقيك شرية ولا سم ساعه[٥٤].

فقد أشبع الزجال الفتحة فى موضعين فى شعر وفى معى فصارت ألفاً وأصبحتا (شاعر ، ماعى) ويقول الغبارى فى رثاء الأشرف :

وقد أضحى فى الرمال مدفون والذى بيه فى طرب فرحان[٥٥].

فقد أشبع الكسرة حتى صارت ياء فى (بيه) .

ومن ناحية أخرى أسقطوا حرف العلة واستغنوا عنه بالحركة ، فمثلا جاء فى قفل من أقفال زجل "بدوية"[٥٦].

عندما غاب القمر وأظلم الليل واعتكر خف قلبى وانكسر

وعربيا فى حديثى واهنه آمنا فى سوها مطامنه

والفؤاد متى اضطرب ونسيت ذاك الطرب

فقد أسقط حرف العلة من خاف واستغنى عنه بالفتحة فجاء (خف) ومن ذلك قول الغباري فى أحد أقفال الزجل الذى رثى به الأشرف :

---

(٥٤) انظر السخاوى - الضوء - ج١١ - ص٤١ .

(٥٥) انظر ابن إياس - بدائع الزهور - ج١ - ص٢٣٦ .

(٥٦) انظر الإدفوى - الطالع السعيد - ص٣٩٥ .

ذا يكن راكب فرس عزوا عاليه فرحان يعود فى أحزان

والذى فى الحاشية بيدق ينتقل حتى يصر فرزان[٥٧].

فقد استغنى الزجال عن حرفى العلة فى (يكن ، يصر) واكتفى بالضمة فى يكن بدل الواو وبالكسرة فى يصر بدل الياء ، كما نجده قد أشبع الفتحة فى عليه فأصبحت ألفاً فى (عاليه) .

والزجال عندما يستغنى بالحركة عن حرف العلة يقع فى مخالفة أخرى مع الشعراء فى استعمالهم للفظ ، وهو أنه يجزم المعرب ، وواضح فى المثال السابق أن الفعلين يكون ويصير مجزومان وإن كان لم يسبقهما بجازم ، ومثال ذلك أيضا قول الغيطى فى رثاء الفيل :[٥٨]

وأولاد ديار مصر الساده حولوا زمر

يتعجبوا من هذا الفيل اللى انحصر

رأوا دموع عينو تجرى مثل المطر

فالزجال قد حذف النون فى (يتعجبوا) وجزمها بغير جازم وهذا كثير فى فنهم . وهم قد يمنعون الجزم مع وجود الجازم ، ومثال ذلك كثير أيضا ومنه قول نصير الإدفوى المتوفى سنة ٦٥٠ هـ فى أحد أبيات موشحه :

يا غصن بان مائل يا مائل عنى لشقوتى

أرثى لدمعى السائل ياسائل عن حال قصتى

---

[٥٧] انظر ابن إياس : بدائع الزهور ـ ج١ ـ ص٢٣٧ .

[٥٨] السابق نفسه ـ ج١ ـ ص٣٤٣ .

ولا تطيـع العـاذل يا عـاذل وارمق بمهجتـى[٥٩].

فقـد أثبـت اليـاء فـى فعـل الأمـر (أرثـى) وهـذا غـير جـائز لغويـاً ، وكذلـك قـال (لا تطيـع) و لم يحـذف حـرف العلـة مـن الفعـل مـع وجـود لا الناهيـة الجازمـة .

---

[٥٩] انظر الإدفوى : الطالع السعيد ـ ص٣٩١ .

الفصل الخامس : صلة المضمون باللغة والأوزان

أُثِر عن العرب مقولة شرف المضمون أو الموضوع أو المعنى وجمال اللفظ وقوة المعنى ومن هذا المأثور تقسيم اللفظ والمعنى إلى أربعة أضرب وأحسنها ما جاد لفظه وحسن معناه والمقصود بالمعنى هنا هو المعنى الخلقى فجمال التركيب أو البيت أو النص مبنى على ما يتضمنه من معنى جميل خلقى[1]. وليس من شك فى أن ما ورثناه عن العرب من نصوص شعرية كانت تتسم بقوة الأسلوب وجزالته وشرف معناه خصوصاً فى كتب المختارات فهناك أشعار استبعدت من الاختيار كأشعار والبة بن الحباب على سبيل المثال .

وقواعد النحو واللغة إنما وُضِعت ضوابط لشرف المضمون مع سلامة التركيب .

إن ارتباطات الكلمات فى أى مجال يصح أن تعد مادة فن أو شعر ، ومن أقوالهم غير الشائعة أن النظرة إلى الكلام باعتباره نحواً أو بلاغة نظرة اعتبارية .

وفى جملة أخرى نستطيع أن نشرح هذا بأن نقول إن متقدمى الباحثين رأوا أن من الممكن البحث فى كل نظام لغوى يوصف لأول وهلة بأنه من قبيل العرف السائد أوالعادات اللغوية المتبعة ، أى أن فى كل ما نقول من كلام عادى توجد بذور الفن .

لكن هذه البذور يجب أن نلاحظ صلتها الشديدة بالنحو ، فالدراسة النحوية فى مجال الشعر متميزة بالضرورة عن الدراسة النحوية فى مجالات

---

[1] انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة .

أخرى . ومن هنا يجب أن نلاحظ أنه فى داخل كل لغة يوجد أكثر من نحو ، وكذلك يكمن فى بنية العبارة نفسها احتمالات نحوية . والاحتمالات النحوية تفتح الباب أمام أساليب متنوعة . وفكرة الأساليب من هذه الناحية وثيقة الصلة بالنظام النحوى الذى يمكن افتراضه . ويمكن أن ندعى أن الباحثين المتقدمين فطنوا منذ وقت بعيد إلى أن النحو وثيق الصلة بكل تبصرة حقيقية بما نسميه الخبرات الأسلوبية . وقد عاشت الخبرات الأسلوبية فى عقول (الأدباء) غامضة لا ينالها الوضوح ولا يعتريها التحديد . وفى أكثر كتب النقد الأدبى عبارات تدل على انطباعات مبهمة لا تفيد شيئاً فى توضيح النشاط اللغوى ، حتى إذا نمت الدراسة النحوية أمكن التساؤل من خلالها عن موضوع الأساليب . وما يزال هذا التساؤل محتاجاً إلى مزيد من النمو ، ولم يكد أحد فى اللغة العربية يرسى الدعائم البسيطة أو ينمى البذور الأولى التى أنبتها المعنيون بالنحو العربى وصلته بالشعر[٢] .

ولا يعدم المتأمل فى النصوص الأدبية فى عصورها المختلفة شواهد تصور تأثر الأديب ـ شاعراً كان أو ناثراً ـ بالتعبيرات والأساليب الشائعة على ألسن عامة الناس فى البيئة التى نشأ فيها ، مثل ما نجده من الأمثال المحلية فى شعر البهاء زهير حيث يقول وقالبه العروضى :

كل ما يرضيك عندى	**فعلى رأسى وعينى**
فاعلاتن فاعلاتن	**فاعلاتن فاعلاتن**

---

[٢] د . مصطفى ناصف : اللغة بين البلاغة والأسلوبية ص ٢٥١ ط ١٩٨٩م ط النادى الأدبى الثقافى بجدة .

من لي بنوم أشكو ذا السهاد له ... فهم يقولون إن النوم سلطان

إياك يدرى حديثاً بيننا أحد ... فهم يقولون للحيطان آذان[٣].

ولغة الموشحات على سبيل المثال تعتمد عامة على بساطة التعبير ورشاقة الكلمات إذ إنها فى أغلبها الأعم معدة للغناء والطرب يقول عنها الأستاذ سليم الحلو إنها "تعتمد على الوشى والتزين والسهولة واللين وأحب الألفاظ وأبلغها فى النفوس وقعاً كألفاظ الحب والطبيعة والخمر والطيب والأزهار وهى كما نراها صالحة للغناء محببة إلى قلوب السامعين والمغنين على السواء دون أن يتحكم بها المنطق أو يجهد الفكر فى تفسير معانيها العويصة ، وما كانت الأغانى يوماً توجب التعقيد والجمل الصعبة الفهم ، وإن تطورت لغتها وتباينت على توالى العصور لاسيما وأن لألحان الموشحات عذوبة وحلاوة وتطريباً مسكراً وإيقاعاتها جلها مرقصة مبهجة وعباراتها اللحنية وطابعها الخاص يجعلان لها مذاقاً خاصاً فى الأسماع وتأثيراً نوعياً معيناً فى النفوس والأرواح"[٤].

وقد احتقر بعض المؤلفين الموشحات والأزجال لأنها شعبية واعتذر المقرى عن إيراد بعض ذلك فى كتبه فقال فى كتابه "أزهار الرياض" كان بمنتقد ليس له خبر يسدد سهام الاعتراض ويتولى كبره ويقول مالنا وإدخال الهزل فى معرض الجد الصراح ، وما الذى أحوجنا إلى ذكر هذا المنحى والأليق طرحه .

---

[٣] ديوان البهاء زهير : ص١٢١ ـ ١٢٤ ، طبع مصر ١٣١٤ هـ ـ ١٨٩٩م .

[٤] سليم الحلو : الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها ص١٢ ط الأولى بيروت ١٩٦٥م .

وأجاب عن ذلك بأنه من باب ترويح القلب والعون على الجد واستشهد بقول القائل :

قل للأجنة والحديث شجون ما ضر أن شاب الوقار مجون

وكانت التعبيرات والأمثال المحلية قليلة فى آثارنا الأدبية القديمة . وكانت تأتى عن غير قصد أحياناً ، وعن ضعف أحياناً أخرى ، وكثيراً ما كانت تأتى فى باب الغزل والدعابة بقصد التفكه والإضحاك . وكان القدماء لا يستعملون فى كتاباتهم وأشعارهم مما يشيع على ألسن العامة إلا ما طابق الأساليب العربية الفصيحة ووافق قواعد اللغة .

فإذا دخلنا فى مستهل القرن التاسع عشر وجدنا العامية تطغى على الأدب شعره ونثره ، بسبب الضعف الذى عانته البلاد فى مختلف نواحيها السياسية والاجتماعية والثقافية فى العصر العثمانى . وظلت العربية ـ لغة الثقافة ـ تعانى هذا الضعف حتى منتصف القرن التاسع عشر[٥].

وظن جبران أن العامية هى الباقية ، وأن الفصيحة هى الفانية ، لأن اللغات فى تطورها ـ مثلها فى ذلك مثل أى شئ آخر ـ تتبع سنة بقاء الأنسب ، وفى اللهجات العامية الشئ الكثير من هذا الأنسب الذى سيبقى ، لأنه أقرب إلى فكر الأمة ووجدانها ، وأدنى إلى مرامى ذاتها العامة .

---

[٥] د . نفوسة زكريا سعيد : تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر ص٣٥١ الدار الأندلسية الإسكندرية ١٩٨٨م .

والسؤال الوارد الآن هو : ـ متى حدث ذلك للغة أصيلة ذات حضارة كبيرة وتاريخ طويل ؟

متى حدث للغة العربية ـ على الرغم من كل ألوان الصراع التى خاضتها مع كل معارك التاريخ ـ أن تلاشى أصلها الفصيح وبقيت فروعها العامية[٦] ؟ !

كان لانتشار الدعوة إلى العامية أثره فى رواج الزجل وفى تطوره من ناحية الموضوع واللغة ، وفى اختلاف موقف الزجالين من قضية الفصحى والعامية ، فمنهم من نادى بعامية الزجل ، ومنهم من نادى بالسمو بلغته حتى تقترب من الفصحى[٧].

ومما أجازه الزجالون خارج نطاق الضوابط والقواعد تذكير المؤنث وتأنيث المذكر وواضح أن هذا غيرجائز فى الشعر ، فمثلاً الغبارى يقول[٨]:

تدر با لله إذ قالت مليح الشام   بعد ذاك الصدود

فهو قد ذكر مليح على أنه مذكر مع أن الفعل قبلها فيه تاء التأنيث . ومثال ذلك أيضاً قول ابن الطفال فى أحد أدوار بليقته[٩] :

نسا ذى الزمان   عجيب يا فلان

---

[٦] حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق د . عبد الحكيم بلبع ص٧٦ .

[٧] تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر د . نفوسة زكريا سعيد ص٣٢٦ .

[٨] الأبشيهى : المستطرف ـ ج٢ ـ ص٢١٠ .

[٩] الإدفوى : الطالع السعيد ص٢٥١ .

يكونوا ثمان يصيروا أربعة

فالنساء (يكونوا ويصيروا) فى عرف الزجال ، كما نلاحظ أنه قد جزم الفعلين و لم يسبقهما جازم .

ونجد أنهم لايرون بأساً فى أن يقوم الحرف بدل كلمة ومن ذلك قول شرف بن أسد المتوفى ٧٣٨ هـ فى أحد أبيات بليقته[١٠] :

ذى حرور تذيب القلب ونهار أطول ملعام

فقد اختصر "من" ثم أدغمها مع العام فأصبحت (ملعام) . وقد أجازوا إدخال حرف النداء على المحلى بأل وهذا ممنوع فى الشعر ، ومثال ذلك قول الغبارى :

نسألك يا الله بجاه موسى وبعيسى وأحمد المحبوب[١١].

فقد دخل حرف النداء على لفظ الجلالة ، وهذا لا يجوز إلا لهم . ثم إنهم تصرفوا فى صيغة اللفظة الصحيحة ونقلوها إلى صيغة أخرى سواء بزيادة أو نقصان فى الحروف تارة وسواء بتبديل فى الحروف تارة أخرى وذلك لإقامة الوزن .

وقد يكون للتلاعب اللفظى ، ومن ذلك قول المعمار[١٢] :

فقصدنا المنية إلى شبرا ما لقينا رحنا طنان لخرا

وفى قليوب قالوا ولا تطرا درنا من مرصفا إلى شبين

---

[١٠] ابن شاكر : الفوات - ج١ - ص١٨٦ .

[١١] ابن إياس : بدائع الزهور - ج١ - ص٢٣٧ .

[١٢] السابق نفسه - ج١ - ص١٠٦ .

والمعمار يقصد بقوله (لخرا) كلمة الأخرى .

ومن ذلك قول ناصر الغيطى[١٣] :

يتعجبوا من هذا الفيل اللى انحصر

فهو يقصد بقوله (اللى) كلمة الذى ، وهذا التصرف متداول بينهم لإقامة الوزن .

---

[١٣] ابن إياس : بدائع الزهور - ج١ - ص٣٤٣.

شعبية المضمون ودوره في الشكل والمحتوى :

والحقيقة أن ما شاع من أغاني شعبية منذ بداية السبعينات في مصر لا يحوى كسراً للنسق الفصيح فحسب بل فيه تحلل أيضاً من الوزن وما لبث هذا التحلل النسبي أن تحوّل إلى تحلل كلي في أيامنا هذه وقديماً كان يضحي الشاعر بقانون اللغة ليحقق الجانب الموسيقي أو يضحي بالجانب الموسيقي ليحقق الجانب اللغوي أما الآن فقد تحلل كُتّاب الأغاني ولا أقول الشعراء من العنصرين اللغوي والموسيقي أضف ذلك إلى الأسلوب المستهجن في تأليف الكلام والمعاني المستهجنة أيضاً وإذا كان الأدب صورة للمجتمع وأنه يتطور بتطور الحياة الاجتماعية فهل وصلنا إلى درجة من التسفل والانحطاط بحيث يصبح ذوقنا صورة لما نسمعه في هذه الأغاني الهابطة والحقيقة أن ما نسمعه في الأغنية الشبابية هو أشبه بالمونولوج أو زفة العروسة أي أن له مقاماً خاصاً يستعمل فيه بعيداً عن وسائل الإعلام التي ينبغي أن تربي الأذواق ولو عدنا إلى الأغاني الفكاهية أوالمونولوجات التي كان يؤديها إسماعيل يس وشكوكو وأحمد غانم وغيرهم والسيد الملاح لوجدنا أن المونولوج الاجتماعي بخاصة يقتبس معناه من مضمون بيت شعرى عربي فصيح كأن يكون المتنبي أو أبي تمام أو البحتري أو غيرهم من أعلام الشعراء غير أن مستوى اللغة يظل مستهجناً وقد تكون هنا ضرورة معينة وهي استثمار المعنى الخلقي القديم في التربية الخلقية والاجتماعية لفئة من البسطاء قد لا يعرفون قيمة تحديد النسل أو أضرار زواج الأقارب أو الإسراف أو حب المظاهر أو غيرها من المعاني الخلقية والاجتماعية الحميدة .

ولعل أصحاب النزعة الذاتية فى الأدب العربى على اختلاف عصوره كشعر أبى فرعون الساسى وأبى الشمقمق وغيرهما . ما يعبر تعبيراً قويّاً عن النزعة الشعبية التى كانت اتجاهاً عامّاً قويّاً فى شعر القرن الثانى . وقد لاحظ دكتور طه الحاجرى أن أبا الشمقمق : "من أعظم شعراء عصره تعبيراً عن الفقر وتسجيلاً لصور الجماعات الدنيا ، وخروجاً عن التقاليد الشعرية التى ظلت باسطة سلطانها فى العصر الأموى فى المعنى والأسلوب"[١٤].

وتتضح النزعة الشعبية فى شعر أبو نواس ، وتبرز بصورة قوية فى تلك القصائد التى ينطلق فيها على سجيته بعيداً عن الرسميات . ويغنى فيها لنفسه وللناس . نجدها فى خمرياته ومجونه ولهوه. كما نجدها فى غزله بالمؤنث والمذكر .

وفى هجائه وفى شعره الذاتى الذى يعكس لنا فيه حياته وخبايا نفسه . ولا يقصر أبو نواس فى منح شعره الصبغة الشعبية الكاملة من استعمال أمثال عامية كما فى قوله :

وما غابَ عنْ العَيْن فقْد غابَ عن القلب[١٥].

أو ألفاظ عامية كما فى قوله :

ولو عَلِمْنا أنّه هكذا كنّا إذا بُسْنا مَسَحْناها[١٦].

---

[١٤] انظر الجاحظ : البخلاء ص٣٤٥ ـ ٣٤٦ تحقيق د. طه الحاجرى نشر دار المعارف بمصر ١٩٥٨م .

[١٥] أبو نواس : ديوان أبى نواس ـ ص٣١٢ ـ الجزء الأول بتحقيق إيفالد فاجنر ـ ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٨م .

[١٦] السابق نفسه ص٣١٦ .

أما هجاء أبى نواس فتتضح فيه النزعة الشعبية إلى حد كبير كما يتمثل لنا ذلك فى قصيدته التى يقول فيها :

يا غُرابَ البَيْن فى الشؤْمِ ومِيزاب الجنابَهْ
يا كتاباً بطلاق يا عزاءً بمُصابَهْ
يا مثالاً من هُمومٍ يا تَباريحَ كآبهْ
يا رغيفاً ردَّهُ البَقَّالُ يُبْساً وصَلابَهْ[١٧].

وهذه المقطوعة تشبه فى روحها ما يحدث بين المتسابيِّن فى الأزقة الشعبية فى عصرنا الحاضر . أو هو على وجه التحديد ما يسميه أبناء الشعب فى مصر بـ (الردح)[١٨].

ويصف لنا أبان بن عبد الحميد اللاحقى صورة لطيفة لفرح شعبى تتضح فيها النزعة التى نتحدث عنها ، وخاصة أن تلك النزعة الشعبية تظلل الشكل والمحتوى على السواء ، فهو يقول :

لما رأيت البَزَّ والشَّارهْ والفَرشَ قد ضاقَتْ به الحارَهْ
واللوز والسُّكَّر يُرمى بِهِ من فَوْقِ ذى الدار وذى الدَارَهْ
وأحضروا المُلْهِين لم يتركوا طَبْلاً ولا صاحِب زُمَارهْ
فقلت ماذا ؟ قيل : أعجوبَةٌ محمدٌ زُوِّج عمّارَهْ[١٩].

---

[١٧] السابق نفسه ص١٥٥ .

[١٨] د . محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربى ص٢٠١ .

[١٩] أبو بكر الصولى : الأوراق (قسم أخبار الشعراء) ص٢٤ ـ مطبعة الصاوى ـ ١٩٣٤م .

وقُصِد بالأدب الشعبى نزوع الشعر إلى الحياة الشعبية بعيداً عن الدوائر الرسمية ، وظهر أثر هذه النزعة الشعبية فى مضمون الشعر وشكله على السواء ، فإذا بالشعراء يخوضون فى الهجاء وفى الوصف وفى التعبير عن نفوسهم مستجيبين لدوافع شعبية ، ومعبرين عن هذه الأغراض جميعاً بأسلوب شعبى ، واضح فيه بعده عن الأسلوب العربى الفصيح الذى عرفناه فى الشعر الجاهلى القديم .

وقد أقبل الشعراء على الأغانى الشعبية إقبالاً كبيراً فيما يبدو كتلك الأنشودة الشعبية التى حاكى فيها أبو العتاهية أغانى الملاحين فى نهر دجلة . والحقيقة أن أبا العتاهية بالذات يعدّ شاعراً شعبياً فى موضوع شعره وأسلوبه . فالزهد والتذكير بالقيامة ومأشبه إنما هو موضوع يمس عواطف الشعب قبل كل شئ .

وكان أبو العتاهية نفسه مدركاً لذلك فهو يقول : "إن الزهد ليس من مذاهب الملوك ولا من مذاهب رواة الشعر ولا طلاب الغريب"[٢٠].

واللغات القديمة هى لغات فصيحة كتبت وتكتب بها إلى اليوم آداب راقية وخالدة ، وتوجد دون مستواها مستويات أخرى من اللغات العامية ، وتبقى بعد هذا الفروق واضحة بين لغات فصيحة تنمو الآداب الراقية وتتطور من خلالها ، وبين لهجات عامية تقوم بوظيفتها الخاصة المحدودة فى حياة الناس ، ثم هل اللهجات العامية فى مصر وسوريا والعراق ليست بعيدة عن لغة المعرى والمتنبى كما يرى جبران ذلك ؟ لسنا ندرى ما درجة القرابة بين هذه وتلك؟ ولكن لنفترض أننا واجهنا بعض العامة فى مصر أوسوريا أو العراق بقصيدة من عصماوات المتنبى أو أبى العلاء ترى هل

---

[٢٠] أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى - ج٤ ص٧٠ .

يستطيعون بحكم هذه القرابة القائمة بين لهجتهم ولغة هذه القصيدة أن ينفذوا إلى أفكارهما ، ويحيطوا بلباب معانيها ويقفوا على أسرار تعبيراتها وما يتضمنه منه ألوان الدلالات والايحاءات على نحو ما يستطيع أو بعض ما يستطيع أحد من الخاصة الذين لهم دربة واسعة على هذا اللون من الكلام؟ أغلب الظن أنهم سيقفون إزاءها كما يقف الإنسان أمام أحجية غريبة يصعب عليه أن يقف على أسرارها .

وعلى هذا فإنه يصبح أمراً غريباً أن يطرب جبران للمواويل والأزجال أكثر مما يطرب للقصائد المنظومة بلغة فصيحة وما دام الأمر بالنسبة للعامية والفصحى هو على ذلك النحو الذى صوره جبران فلماذا لم يكتب أدبه شعراً ونثراً باللهجة العامية التى يرى لها كل هذه الطلاوة ؟ ؟ إن قدرة جبران الأدبية لا تكمن فى شئ قدر ما تكمن فى لغته الراقية الفصيحة التى استعملها فى عامة ما تركه لنا من أدب[٢١].

ثم أخذت لغة الزجل فى أواخر القرن التاسع عشر تقترب من لغة العامة ، وكان للموضوع الذى يطرقه الزجالون والهدف الذى يرمون إليه أثر فى تحديد مسافة بعد لغة الزجل عن الفصحى واقترابها من لغة العامة . فقد رجحت كفة العامية فى الأزجال التى لم يكن لأصحابها من هدف سوى الإضحاك مثل أزجال حسن الآلاتى فى كتابه "ترويح النفوس" ورجحت كفة الفصحى فى الأزجال التى كان لأصحابها رسالة إصلاحية تهذيبية وكانوا يهدفون إلى تثقيف العامة عن طريق النصح

---

[٢١] د . عبد الحكيم بلبع : حركة التجديد الشعرى فى المهجر ، بين النظرية والتطبيق ص٧٧ .

والإرشاد والوعظ والنقد ، مثل محمد النجار صاحب مجلة الأرغول . فمن نصائحه وحكمه التى صاغها فى أحد أزجاله قوله :

اصحى تقول إنى قادر	على العمل من غير إخوان
من غير مساعد يا شاطر	فى شبرمية تكون غرقان
عنتر بنفسه كان عنتر	لكن بناسه عنتر عبس
والمرء باخوانه يكتر	وان استقل بنفسه هلس
اخدم وخلى لك آثار	من قبل رميك فى رمسك
وإيه حياتك فى دى الدار	غير خدمتك أبناء جنسك
	مستفعلن فعلن فعلن
ذو الفضل لا يخفى أمره	ولو يكون أخفى هذه
كالمسك لن يكتم نشره	لا يمنع الريحة كتمه[٢٢].
مستفعلن فعلن فعلن	

ولكن كان بعض هؤلاء الزجالين المصلحين يجمعون بين النقد والفكاهة ويبالغون فى التفكه والسخرية مما يضطرهم إلى التردى فى فاحش القول وفى العبث باللغة فى سبيل الإضحاك ، مثل يعقوب صنوع صاحب مجلة أبى نظارة ومحمد توفيق صاحب مجلة حمارة منيتى .

ولهذا الأخير زجل فى نقد أحوال البلاد السياسية سماه "زجل حلفاوى عربى على فرنساوى"[٢٣].

---

[٢٢] الأرغول ، العدد الأول . السنة الثالثة ١٩٩٦ ص١١ .

وأول ما نلاحظه فى ذلك الوقت رواج فن الزجل فلم يعد يكتفى بشغل صفحات فى المجلات فحسب ، بل خرج فى دواوين مستقلة انتشرت انتشاراً واسعاً فى أعقاب الحرب العالمية الأولى .

وأسهم الزجل فى المعارك الأدبية التى شغلت بها مصر ، فكان له موقف فى الضجة التى أثارها كتاب "فى الشعر الجاهلى" لطه حسين ، فنظم محمد يوسف زجلاً عنوانه "بطّل يا شيخ الزندقة" عرض فيه بمؤلف الكتاب وقالبه العروضى من مجزوء الرجز وفيه يقول :

كل الجرائد سبتك	ولا فيش جريدة مدحتك
والأمة رخره كرهتك	وكله كان من عملتك
عمله سببها بدلتك	يا نيبتك يا وحلتك
بطّل يا شيخ الزندقة	بقى هو أكل الملعقة

يعمل كده يا شيخ حسين

بذمتى مالك نظير	فى مصر أو فى كوم بكير
هو الحصى زى الحصير	والاّ الجرس زى النفير
أبو الوفا والشيخ بدير	ناويين يقيدوا عليك كثير
ويبهدلوك ويهزؤك	وآخر المتمة يطردوك

وتقول هناك ياليل يا عين[٢٤].

---

[٢٣] مجلة حمارة منيتى . العدد ٣٥ السنة الثانية ١٣١٦هـ / ١٨٩٨م ص٥٥٤ .

[٢٤] مجلة "أبو شادوف" العدد ٢ السنة الأولى سنة ١٩٢٦ ص٢ .

واستعمل فى الدعايات الصحية مثل زجل "فلفل وفلفلة والقملة القاتلة" وأخذ يتنزل فى موضوعه حتى استعمل فى الإعلان عن المأكولات والمشروبات[٢٥].

(٢٥) مجلة "ألف صنف" العدد الأول . السنة الأولى سنة ١٩٢٥م ص١٧ .

- **علاقة المسرح الشعرى بالزجل والهزل :**

للكتاب والصحيفة والمجلة جمهور خاص هو جمهور المثقفين بينما تتاح وسائل الإعلام من إذاعة وتليفزيون للجميع المثقف منهم وغير المثقف ولأن المسرح يعتمد على السماع والرؤية فلا يحتاج إلى من يجيد القراءة ولأن هذه الفنون كالمسرح وغيره تركز على الجانب التجارى لذا فهى تعمد إلى استقطاب أكبر عدد من الجمهور من الرجال والنساء والأطفال فتقدم لهم نصوصاً تتناسب مع عامة الناس بحيث تحقق لهم المتعة والسعادة وقت المشاهدة دون مراعاة مستوى اللغة أو الذوق أو قيمة المضمون .

فالزجل يعتمد إلى حد كبير على الغناء والحركة حتى يتسنى لسامعيه أن يلتذوا به ، ومعيار نجاح الزجل أن يوافق هوى السامعين ، فأى طبقة من الناس يتجه الزجال إليها بفنه حتى يراعى مزاجهم ليوافق الزجل هواهم "إلى العامة" فى الأسواق والشوارع والأعراس أو إلى الخاصة من أصحاب التقاليد وساكنى القصور كما فعل الشعراء والوشاحون"[٢٦]. ومن هنا لزم على الزجالين أن يكون خفيف الحركة ، إذ إن أداء الزجل يلزم شيئاً من التمثيل وأن يكون متقناً لفن الغناء لكى يحسن الوقوف على مقاطع الأوزان ويلزم القوافى ، خفيف الظل ، كل ذلك ليدُخل السرور على سامعيه فى ليالى الشراب ومجالس الأنس[٢٧].

وهناك محاولة شعرية فى المسرح العربى باللهجة العامية . وهى محاولة محمد عثمان جلال ، فقد نشر تمصيره لمسرحية موليير "ترتوف" بعنوان "الشيخ متلوف" .

---

[٢٦] د . عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ص١٤٣ .

[٢٧] أحمد صادق الجمال : الأدب العامى فى مصر فى العصر المملوكى ص١١٨.

وقد أخضع عثمان جلال لغة الزجل للمسرح . وكان عثمان ذكياً في استعماله لطاقات الزجل السردية والقصصية في المسرح مما جعل مسرحياته تبعد عن الغناء فكانت بذلك متقدمة على كثير من التجارب الشعرية التي جاءت بعده . وقد استعمل وزن الرجز ليتحرك به في حرية ، هذا مع ما يعطيه هذا الوزن من حرية في تنوع القافية التي لم يلتزم بها والتزم فقط بقافية واحدة لشطري البيت الواحد و لم يجعل لهذه القافية علاقة بما بعدها . ومن هنا كانت حركة الزجل سريعة مطواعة في بناء الحوار .

وفي مسرحيته المؤلفة "المخدمين" تتضح صورة مافعله عثمان جلال فهو في هذا النص أكثر حرية في التعبير عما يريد ، إذ إنه ليس مرتبطاً بنص سابق يترجمه أو يقتبس منه ، هذا فضلاً عن أنه يؤلفه بعد أن انتهى من ثماني تجارب في الكتابة الشعرية للمسرح . فقد بهتت الغنائية إن لم تكن قد اختفت ، وربما كان ذلك بدافع الموضوع فهو عن المخدمين وليس فيه موقف واحد يدعو للغناء . وإذا كانت الغنائية قد فقدت في هذا النص فقد ضعفت الحركة وأصبحت المسرحية تعتمد على السرد والقص .

ولقد قدم عثمان جلال الإضافة التي لازمت أعماله وهي تقطيعه للوزن بين الشخصيات ، فالفصل الثاني يبدأ منظره الأول بظهور البيك وشيخ الخدامين وخدم .

البيك : (لواحد من الموجودين)

فين يا ولد شيخكم

أحد الموجودين : أهو فرغلي

البيك : وأنت اسمك اسمه ؟

- أحد الخدامين : أنا اسمى على

البيك : يا فرغلى هوا على سقا مليح ؟

الشيخ : دا بربرى لكن فى العربى فصيح وهى التجربة نفسها التى أداها بنجاح فى تقسيم الوزن بين المتحاورين وَمَثَّل على ذلك الحوار بين غليون وأنيسة ، وهذه الطريقة متواترة فى النص وبقية النصوص التى مصرها .

غليون : بالعين أشوف .

أنيسة : أيوه .

غليون : كلام صحيح .

أنيسة : بس إن رضيت تسمع فؤادك يستريح .

غليون : برضه كلام فارغ .

أنيسة : وليه ما تحققه يا تكذبه بعدين وإلا تصدقه[28].

لقد قدم عثمان جلال للمسرح الشعرى خطوة مهمة بتقطيعه للوزن وبعده عن الغنائية وإن كان ما زال يرتبط بالسرد والقص واقتراب نصه المسرحى من الحكاية[29].

وحاول بعض الزجالين الدخول فى تجارب جديدة فطرقوا فن القصة والمسرحية تقليداً للشعراء ولكن محاولاتهم كانت بسيطة ساذجة . استمدوا

---

[28] محمد عثمان جلال : دراسات ونصوص ، ع٤ ، اختيار وتقديم د . محمد يوسف نجم ، بيروت ، ١٩٦٤م ، ص٣٣٩ .

[29] د . أحمد شمس الدين الحجاجى : المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث كتاب الهلال أكتوبر ١٩٩٥ العدد ٥٣٨ .

موضوعاتهم من البيئة المحلية وصاغوها فى قالب قصصى أو مسرحى باللهجة العامية .

من هؤلاء فرج السيد فرج (أبو فراج) فقد أخرج سنة ١٩٣٧ مجموعة من القصص الزجلية تعالج موضوعات اجتماعية وعاطفية . ففى قصة "دموع العذارى يثير موضوع اختلاف السن بين الزوجين وما يترتب على ذلك من مشاكل ومآسى .

فبطلة القصة فتاة جميلة مهذبة وحيدة أبويها ، يزف إليها أبوها نبأ خطبتها إلى ابن عمها ، فيسعدها هذا النبأ كما يسعد ابن عمها وقالب النص العروضى هو الرمل التام .

لولا بنت حسين افندى بنت حيلة

عند أبوها وأمها مافيش خلافها

من خيالها تنكسف حرة أصيلة

مستحيل واحد نظر بعينه وشافها

بنت تمثال للأدب راقية جميلة

جل من صور جمالها فى ذات لطيفة

يا جمال الشعر وعيونها الكحيلة

والخدود والقد والروح الخفيفة

جه أبوها فى يوم وقال شوفى يا لوله

بدى أزفك يا حياتى لابن عمك

رمزى مشهور بالأدب رمز الرجولة

يبقى زوج مخلص وبرضه أسمه دمك

السرور من شدته زود شرودها

والأمل نجمة سكن برج السعادة

والحيا من دمه خضب لك خدودها

والفؤاد أثنى على حكم الإرادة

ولكن سرعان ما تقدم لخطبة الفتاة شيخ بلغ المائة من عمره لكنه من الأثرياء ، فاغتر أبوها بماله وعزم على تزويجها منه .

جه عريس للبنت راجل سنه ١٠٠

يخطب النفس البريئة يكتر ماله

والخبر فى السر شوف يادى الزرية

غر أبوها المال وحقق له آماله

الغرض كان اتفاق بعد الديباجة

وانتهى الدلال ويومها انفض سوقه

وأمها وافقت وأبوها فى كل حاجة

والعروسة قاطعت الزاد لم تدوقه

فلما علمت الفتاة بخبر تزويجها من هذا الشيخ أخذت تبكى وبدأ جسمها يهزل ونضارتها تنطفئ ، لكنها لم تعارض لشدة حيائها ، وإنما

أزمعت على الانتحار ليلة زفافها لتتخلص من هذه الزيجة التى أجبرت عليها.

لفت الأيام وجَتّ ليلة زفافها

زينوها للعريس ليلة دخوله

قلبه هام بالبنت من ساعة ما شافها

وابتهج من زفته ـ سمين فى طوله

العروسة انحسرت من دى الجوازة

لما شافت سيدها له خلقة كئيبة

أخرجت من بين ملابسها قزازة

فيها سم وشربته يادى المصيبة

ماتت المسكينة ما بين ١٠٠ صبية

وارتمت على الأرض ترثى فى الأمانى

فاضت الروح الشريفة والبنية

فى ثياب العرس ما بين الأغانى

وفى هذه الأثناء تلقى ابن عمها رسالة كانت قد بعثت بها إليه ، فلما وقف على سر انتحارها وعلم بجريمة أبيها الذى ضحى بها فى سبيل المال ، أسرع بدوره إلى الانتحار ليلحق بها .

بعدها رمزى عرف سر الجناية والتقى عمه حقيقى نذل جاحد

انتحر مسكين وشوف إيه النهاية ضمهم لتنين ياروحى قبر واحد

هذه القصة تعد أحسن القصص التى وردت فى مجموعة أبو فراج القصصية وخاصة من الناحية اللغوية . أما قصصه الأخرى "الزوجة الساقطة" ، "صندوق الخطابات" ، "خروف العيد" ، "الغيرة" ، "دولاب العشاق" ـ وكلها تعالج موضوعات اجتماعية ـ فقد صاغها بلهجة سوقية مبتذلة ، وضمنها كثيراً من الأقوال الفاحشة والشتائم المقذعة التى يتداولها سفلة الناس وخاصة فى قصة "الزوجة الساقطة" . وكان المؤلف بين قصة وأخرى يسوق نكتة أو نادرة فى قالب زجلى .

وحاول محمود بيرم التونسى وضع مسرحيات هزلية قصيرة فى قالب زجلى باللهجة العامية ، مثل رواية "الزريبة" التى ساق حوارها على ألسنة الحيوانات[٣٠] وتابعه فى هذه المحاولة محمد عبد المنعم (أبو بثينه) فى رواياته "العالم الروحانى" ، "قفص الفراخ" ، "شم النسيم" ، "بنت التركية"[٣١].

هذا عن موضوع الزجل ، أما لغته فقد أصبحت للعامية بمختلف لهجاتها ، لأن الزجالين لم يقتصروا على استعمال اللهجة القاهرية فحسب ، وإنما استعمل بعضهم لهجة أبناء الريف فى الوجه البحرى ولهجة أبناء الصعيد ،وتعدى بعضهم اللهجات المصرية إلى لهجات الأقطار العربية ، فنظموا أزجالهم باللهجة الليبية واللهجة السورية حتى صار الزجل مسرحاً

---

(٣٠) انظر مجموعة أزجال بيرم التونسى "منتخبات الشباب" ج٢ طبع القاهرة ١٩٢٣ ص٥٧ ـ ٦٩ .

(٣١) أزجال أبو بثينة محمد عبد المنعم (أبو بثينة) ط القاهرة ١٩٣٧ ؛ ص٣٢ ، ١١٣ ، ١٦١ ، ١٨٣ .

لمختلف اللهجات . من ذلك قول "أبو بثينه" فى زجل عن متاعب الفلاح[٣٢]. يبدأ الفلاح فى حث ابنه على العمل فيقول :

جوم احلب يا بخيت البجرة   واسجيها وخدها على الغيظ

تلجى الجميز تحت الشجرة   وحلاوته زى السجيط

الدنيا اتضحت يا بخيت

خدها وعلجها فى الساجية   واسجيلنا الشجة البحرية

واعزج يا بنى الحتة الباجية   حتى تخلى الأرض طرية

واعمل لك همة يا بخيت

من بعد ما تسجى ا لله يعينك   سرحها فى الجلبان ترعى

ما تجوم ما تفعصش فى عينك   واغسلها يا بخيت م الترعة

دى تفتح خالص يا بخيت

ثم يأخذ فى الشكوى من متاعبه فيقول :

والجص مطين فى السوج   والحالة زفت وجطران

والفلاح كل منه خزوج   بدى ارهن يا بخيت فدان

رح تاكل من فين يا بخيت

الدودة بتاكل تلتينه   والتلت بياخده السمسار

وبخيت مسكين تطلع عينه   وبيخدم فيه ليل ونهار

---

(٣٢) أزجال أبو بثينة ج٢ طبع مصر سنة ١٩٢٩ م ص١٨٠ .

يا خسارة تعبك يا بخيت

تروى الطين مـن دمـع عيوننـا وفلـوس الميرى نسـددها
محصوله ما يسـد ديوننـا لو كنا نحسـب تعددهـا

والبنك ح يحجز يا بخيت

ناكل مش جديـم فـى غدانـا وفطورنـا جبنـه وجلويـن
وعشانا لـو شـفت عشـانا حـد ا لله بسـفين بسـفين

برضك تتعدل يا بخيت

العـرى يـا دوب ماجـاش حاجـة ألبسها وانـا باكسـى النـاس
خضـرة غلبانـة ومحتاجـة ومبـارك لم عنـده لبـاس

وجميصى اتجطع يا بخيت

ويفلج قلبـى ويجتلنـى لما المأمور يطلـب منـى
للحزب فلـوس ويبهدلنـى وإن جلت لـه لـع يشـندلنى

للجهادية يخدوك يا بخيت

والعسكر تمسـك فـى خنـاقى والزغـد يطـرم لى سـنانى
وأخـاف علـى عيشـتى وأرزاجـى وأولادى وبيتـى وأطيـانى

ادفع واتصعب يا بخيت

وقد امتلأ هـذا الزجـل بيـذئ الألفـاظ .

ومما وسم به سلامة موسى فى حملته المسعورة على الفصحى عجزها عن تأدية الأغراض والفنون الأدبية وأما عجز الفصحى عن تأدية الأغراض ، فيبدو من وجهة نظره فى أنها لا تخدم الأدب المصرى ولا تنهض به ، بل تُعَرْقِلُهُ ، والمستعمل للفصحى من وجهة نظره فى هذا كأنه يؤدِّى باللغة الهيروغليفية ، أما العامية فى رأيه فهى التى تعبر عن غرضنا ،وتقوم بالمعانى التى تختلج فى نفوسنا ،فالفصحى فى رأيه لغة خَرْساء ، وقد عرفنا هذا الخَرَسَ فى كثير من شئوننا الثقافية . فإن المسرح مثلاً لم يَرْتَقِ ؛ لأننا لم نستطع تأليف الحوار باللغة الفصحى بين أشخاص الدِّراما ، لأن الكلمة الفصحى ليست (جَوِّية) أىْ إنها لا تنقل إلينا جوّ الحديث ، لأننا أَلِفْنا أن يكون الحديث باللغة العامية ، فترجمة المسرح فى رأيه إلى اللغة الفصحى يَصْدِمُنَا ، ويُشْعِرُنَا بأن هذه الكلمة ليست فى مكانها ، أى ليست فى جوّها الاجتماعى[٣٣].

وليست الصعوبة والقصور عن خدمة الأدب المصرى ، هما كلَّ ما يمكن أن يوجّه إلى العربية من اتّهام ، فهناك أمور أخرى لا تقلُّ خطراً عن هذين ، وهى أمور تضطرنا من وجهة نظره إلى أن نبحث عن بديل للعربية برئ من هذه الوصمات ، ومن هذه الأمور أن العربية فى رأيه لغة غير علمية ، فهى لغة ميتة علميّاً ، وأننا لذلك لا نعيش المعيشة العلمية ، ولا يتحرك بمجتمعنا التحرك العلمى الذى تقتضيه معارف البيولوجية والكيمياء والسيكولوجية ، ونحن فى القرن العشرين ، مازلنا نعيش بكلمات الزراعة،

---

[٣٣] انظر البلاغة العصرية واللغة العربية سلامة موسى ص٢٣ ، سلامة موسى للنشر والتوزيع ، ط٤ ، ١٩٦٤م .

ولمّا نعرف كلمات الصناعة ، ولذلك فإن غايتنا غاية قديمة جامدة مبَلِّدة تنظر إلى الماضى[٣٤].

كما أن العربية فى رأيه غير دقيقة فى تعبيراتها وأدائها للمعانى ، ففيها الكثير من المترادفات التى تبعثر المعانى ، وتبعدنا عن الإحكام فى التعبير ، وهى لغة ضيقة لا تفى بحاجات المدنيّة ولا تتسع للمخترعات الجديدة ، فهى من هذه الناحية لغة مفضولة ؛ إذ اللغة المُثْلى فى رأيه هى التى لا تلتبس كلماتها ، ولا تَتَناسخُ معانيها ، ولا تتشابه عن بُعْد أو قرب ، بل هى التى تؤدى المعانى فى فروق واضحة ، ثم هى اللغة الثَّرِيَّة الخصبة التى يحتاج إليها المتمدينون ، بل هى التى تتسع أيضاً لاختراع الكلمات الجديدة التى تتطلبها الحاجات النامية المتزايدة لهؤلاء المتمدينين[٣٥].

وفات سلامة موسى مظاهر الاتساع التى تتسم بها العربية من وجود ظاهرة الترادف وهى ثراء فى الألفاظ وظاهرة تعدد المعانى لمراعاة الذاكرة العربية ناهينا بالاتساع فى الوظائف النحوية وظاهرة الاتساع لا توجد فى العربية فحسب بل توجد فى أغلب لغات العالم ، فلو كان الاتساع مؤدياً إلى التخلف لأصبح العالم كله متخلفاً لكنَّ عدم معرفة الأستاذ سلامة موسى بخصائص العربية وميزاتها أدى إلى أن ينهض كثير من علماء العربية بالدفاع عنها وإبطال دعوته المزعومة من أمثال الدكتورة نفوسة زكريا فى كتابها "تاريخ الدعوة إلى العامية"[٣٦].

---

[٣٤] انظر سلامة موسى : البلاغة العصرية واللغة العربية ص٧ .

[٣٥] انظر اللغة العربية بين حماتها وخصومها أنور الجندى ص٩٩ مطبعة الرسالة.

[٣٦] انظر تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر د. نفوسة زكريا الدار الأندلسية الإسكندرية .

وارتبط الإسراف فى العامية والبعد عن الفصحى بالهزل فى المضمون واللغة والأداء وتعد مسرحية "العشرة الطيبة" أول عمل قام به محمد تيمور للمسرح الهزلى الذى اضطر إلى الكتابة له نزولاً على رغبة الجمهور كما يقول مترجم حياته شقيقه محمود تيمور ، لأن الجمهور لم يكن يستسيغ فى ذلك الوقت سوى المسرحيات الهزلية الماجنة ، ولأنه لهذا السبب لم يقدر مسرحيتيه "العصفور فى قفص" و "عبد الستار أفندى" حق قدرهما لخلوهما من الأغانى والمجون والخلاعة التى ألفوها فى المسرحيات الهزلية . فقام محمد تيمور بكتابة "العشرة الطيبة" محاولاً أن يلبى مطالب الجمهور من ناحية وأن يعمل على رفع مستوى المسرحيات الهزلية من ناحية أخرى ، بأن يتوخى فيها بعض أصول الفن وأن يجعلها ذات موضوع[٣٧].

وتعرض المسرحية صورة عن الحياة المصرية فى عهد المماليك . أما حوادثها فتدور حول فتى قروى (سيف الدين تنازعت حبه فتاتان قرويتان) (نزهة ، وست الدار) أما "سيف الدين" فقد بادل "نزهة" حباً بحب لافتتانه وهيامه بها ، واضطر إلى مجاراة "ست الدار" فى حبها خوفاً من شراستها وبطشها لأنها كانت كما تصف نفسها :

إن كان صغار ولا كبار	بيشفونى يجروا بالمشوار
حتة لسان فشر التعبان	فى الردح قوة ألف حصان
مستفعلان مستفعلان	
ضرب البرطيش . غيره	معنديش اللى له بخت ما يعرفنيش
ماحدش يا اخواتى غلبنى	على الشناكل لعبنى

[٣٧] انظر محمد تيمور المسرح المصرى : المقدمة ص٢٦ القاهرة ١٩٢٢م .

غير مدهـب الكلـب ده هـو	اللى ملقح هنـا هـوه

دايه فى هـواه قـال مـوش عجبـاه	وحيـاة ده لنـا موريـاه[٣٨].

مسـتفعلان	مسـتفعلان

(تشير إلىالشعر المدلى على صدغها)

ثـم تكشـف لنـا الحـوادث عـن مصير الفتـاتين .فيقـع الاختيـار علـى "سـت الـدار" لكـى تصبـح زوجـاً "لحـاجى بابـا حمـص أخضر" مـن زعمـاء الممـاليك ، وكـان رجـلاً مزواجـاً لا يكـاد يتزوج بواحـدة حتـى يملهـا ويـأمر بقتلهـا ثـم يرسل أتباعـه ليبحثـوا لـه عـن غيرهـا . أمـا "نزهـة" فيتضـح أنهـا بنـت الـوالى حـاكم مصـر ، كـانت أمهـا قـد تخلصت منهـا عنـد ولادتهـا خوفـاً مـن أبيهـا الـوالى الـذى كـان يريـد غلامـاً . ثـم تعـود "نزهـة" بعـد فـراق عشـرين عامـاً إلى قصـر أبيهـا الـوالى مصطحبـة عشـيقها "سـيف الديـن" ، وفـى قصـر الـوالى تعـترض العشـيقان "نزهـة" التـى أصبحـت الأمـيرة "جلبهـار"و "سـيف الديـن" عقبات كثـيرة تنتهـى بانتصـار حبهمـا وتتويـج هـذا الحـب بـالزواج .

وقـد عـرض المؤلـف خـلال حـوادث المسـرحية ألوانـاً مـن انحـلال الأخـلاق وفساد الحكـم فـى مصرفـى عهـد الممـالك .

أمـا انحلال الأخـلاق فيصـوره فـى الحـوار الـذى دار بـين زوجـة الـوالى وعشيقها "عبـد الله بلطجـى" .

عبـد الله بلطجـى : (داخـلاً) لا حـول ولا قـوة إلا بـا لله .

زوجـة الـوالى : شـوك خـاين . وا لله شـوك خـاين . خـاين .

---

[٣٨] محمد تيمور : المسرح المصرى ص٢٦٦ .

عبد الله : وقعت يا عبد الله وقعت والسلام .

الزوجة : زراير يوك . اركع اركع .

عبد الله : حاضر .

الزوجة : عفو وإحسان وصفح استرسن .

عبد الله : بتقول إيه بس ؟ ايفت أفندم . ايفت أفندم .

الزوجة : بكى بكى افندم . عبد الله بلطجى صفحنا عنك أوب بنا افندم بوس بوس وا الله بوس .

عبد الله : مانتيش خايفه إن صاحب المجد والجلال يدخل علينا وتبقى مصيبة مالهاش أول ولا آخر .

الزوجة : هو أفندم صاحب مجد وجلال . أنا كمان أفندم صاحبة مجد وجلال .

عبد الله : طيب يا ستى الأمر لله .

الزوجة: عبد الله بك يا حبيبى يا روحى . يا نور عينى . تعالى اوتر برده .

عبد الله : يعنى أقعد هنا . لا . لا ياست. أو ترابه بس وأنا قد المقام .

الزوجة : عبد الله بك بلطجى اوتر برده .

عبد الله : يا ستى ما اقدرش أبدا أقعد هنا . أخاف يجى صاحب المجد والجلال والأبهة جوزك تبقى مصيبة يا ستى .

الزوجة : عبد الله بك بلطجى اوتر برده .

عبد الله : (يجلس إلى جانبها) حاضر حالاً .

الزوجة : آه يا عبد الله أحبك . أحبك يا عبد الله بن سنا شوك سيغرم افندم ...

وتظل زوجة الوالى تناجى عشيقها بهذا الكلام المبتذل ، وهذه اللهجة الركيكة التى تغلب عليها الألفاظ التركية ، حتى تشعر بقدوم الوالى فتقوم لعشيقها والى قادم . بوس بوس قوام[٣٩].

أما فساد الحكم فيصوره المؤلف فى الحوار الذى دار بين الوالى وسناجق البلاد سنجق العدل والزراعة والمالية والحربية والمعارف ، يصوره تصويراً ساخراً تغلب عليه الدعابة وتخرجه فى بعض الأحايين عما هو معروف من الحقائق التاريخية ، كما جاء فى الحوار الذى دار بين الوالى وسنجق الزراعة .

الوالى : زراعت باش سنجق .

سنجق الزراعة : أفندمز .

والى : أخبار يوك أفندم ؟

سنجق : الأخبار يا مولاى كثيرة جداً : أولها إصدار قرار يمنع زراعة القطن واستبداله بشجر الأبو فروة ، وثانيها رى الأراضى بمياه البحر الأحمر بدل مياه النيل ، وثالثها تحريم استعمال السباخ البلدى واستبداله بسباخ الأبو فروة .

والى : ورابعها .

سنجق : ورابعا تحريم الصيد فى الغيطان وتحليله فى الشوارع والحارات[٤٠].

---

[٣٩] محمد تيمور : المسرح المصرى ص٢٩٥ ـ ٢٩٧ .

فالقطن لم يكن معروفاً أيام المماليك ، لأن محمد على هو الذى أدخل زراعته فى مصر .

ولكن المؤلف لم يلتفت إلى هذه الحقيقة التاريخية لأن هدفه الأول كان إثارة الضحك ، وفى سبيل تحقيق هذا الهدف أباح لنفسه تشويه الحقائق والعبث باللغة .

أما الأغانى التى تضمنتها المسرحية والتى قام بتأليفها بديع خيرى فقد جاءت بدورها تافهة موضوعاً ولغة كما يتضح لنا فى تلك الأغنية التى دارت بين "سيف الدين" ومحبوبته "نزهة" عندما كانا يمرحان فى القرية قبل تعقد الحوادث وتشابكها .

سيف الدين : **على قد الليل ما يطول — مسترضى بسهرى ونوحى**

فى حبك ياللى م الأول — ماشوفك تتردد روحى

سنين وأيام دايب فيكى — بزمارتى أصحيكى

طول ما انت فى الدنيا دى — طظ فى أهلى وأجدادى

ح أروح على فين وانت — قصادى ....

نزهة " (تطل من النافذة) آه يا ترى يا ربى ده هو والا لأ محبوبى .

سيف الدين : يا عين المحبوب من جوه . يا سبب وعدى ومكتوبى يا كتاكيتها .

نزهة : يا نتوسه .

سيف الدين : يا قطاقيطها .

---

[٤٠] محمد تيمور : المسرح المصرى ص٣٠٩ .

نزهة : يـا حنتوسه .

سيف الديـن : أنـا فـى انتظـارك م النجمـة .

نزهة : أدينــى نازلـه .

سيف الدين : أمــا نهـارك أبيـض مـن طبـق القشـطة .

نزهة : (تـنزل وتلتفـت يمـين وشمـال) أوع يكـون حـد شـايف طبقـى .

سيف الديـن : حطـى فـى بطنـك بطيخـة صيفـى .

شـفتى بتـاكلنى أنـافي عرضـك   خليهـا تسـلم علـى خـدك

نزهة : يوه يا ديـن النبـى تنـك سـايح   ماشبعتش مـن ليلـة امبـارح

سيف الدين : مـا تفكرنيـش أمـادى حقـه   كـانت ليلـة فيغاية الرقـة

نزهة : فـاكر وأنـا حاطـة ايـدى فـى بطـاطك قبلـى الترعـة علـى غفلـة ملـت علـى

مـاقدرتش أقولـك أوعـى .

سيـف الديـن : قمـت أنـا بصيـت يمـين وشمـال ، سـاعة مـالقيت ، مـافيش عــزال

طبـل طبلـى، وزمـر زمـرى ، شـقلى بقلـى ، عنهـا ودغــرى خدتلـى عضـة

لكـن صنعـة[٤١].

مـن هــذا العــرض الــذى ألممنــا فيـه بموضــوع العشــرة الطيبــة وحوادثهـــا وأغانيهـا ، يمكننـا أن نتصـور إلى أى حـد كـان كتـاب المسـرحية الهزليـة يلفقــون الحـوادث ويفتعلـون النكـات ويعبثـون باللغـة فـى سـبيل الإضحـاك . وإذا كـــانت هزليـة محمـد تيمـور التـى أراد أن يرفـع بهـا مسـتوى المسرحيات الهزليـة ويصـور فيهـا عصـراً مـن عصـور مصـر ويجعلهـا ذات موضــوع علـى هــذه الحالـة التـى

---

[٤١]محمد تيمور : المسرح المصرى ص٢٦١ ـ ٢٦٣ .

وصفناها ، فما بالنا ببقية المسرحيات الهزلية التى لم يكن لأصحابها من هدف سوى الإضحاك ؟[٤٢].

وهذه الأعمال المسرحية تعطينا صورة عن تفاهتها وسخفها ومقدار عبث كتابها باللغة مثل قولهم فى مسرحية "عثمان حايخش دنيا" :

مين زينا احنا ارتست	مفرفشست منعنشست
فى كل دعكة وهيصة تلاقينا	حتى الملقن والميكانست[٤٣].

وقولهم فى مسرحية "الطنبورة" :

(رجال)لقاتيه (بنات) باتاتاه	(رجال) لاميلوه (بنات) لا ميلاه
رجال : من السنة للسنة لما يجينا	يوم زى ده تفرح له بلادنا
تجلى مزاجنا ونسكر طينة	احنا ونسونا وأولادنا
بنات : راح تاخد ايه يا عبيط	من الدنيا غير طنطيط

وملاعبة وزمر وطيط (رجال) من حيث كده يا الله نطيط[٤٤]. هذا النوع الهزلى الرخيص من المسرحيات إن كان للجمهور أثر فى رواجه ، فإنه لا يخفى ما كان للدعوة إل العامية من أثر فى هذا الرواج . لأنها شجعت بعض الممثلين من أصحاب الفرق الصغيرة الذين لم يكن لهم أى إلمام بالفن المسرحى على تأليف هذه المسرحيات لسد حاجة فرقهم مثل :

---

[٤٢] د. نفوسة زكريا سعيد : تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر ص٢٩١.

[٤٣] انظر كتاب "الألحان" مجموعة لكشكش بك وعلى الكسار ، ص٢ لم يذكر اسم جامعها ولا تاريخ طبعها .

[٤٤] السابق نفسه ص١٥ .

فوزى منيب . وفوزى الجزايرلى .وأحمد المسيرى . وغيرهم من كُتّاب المسرحيات الهزلية الذين احتفظت مجلة "التياترو" بأسمائهم[٤٥].

والحقيقة أن التعلل بأن هذا اللون من مطالب الجمهور مازلنا نعانى منه إلى الآن خصوصاً فى مسرح القطاع الخاص الذى يختص بالكوميديا فقط . والكوميديا الهزلية التى تعد تكراراً لما سبق أن عرضناه والقائمون على هذه الأعمال يبررون دائماً فى وسائل الإعلام صنيعهم هذا بأنه طلب الجمهور لأنهم ليس لديهم ما يقدمونه من الفن الرصين الذى له أصول وقواعد . والحقيقة أن الجمهور لا يجد أمامه إلا هذا الفن الرخيص فيضطر إلى الترفيه بالمشاهدة لأن هؤلاء الذين يقدمون هذه الأعمال للجمهور خصوصاً الكُتّاب الذين لم يستشيروا الجمهور قبل كتابتهم لهذه الأعمال وقبل إعدادها للمشاهدة . ناهينا بأن من الجمهور من له ذوق رفيع ومنهم ما هو دون ذلك والطيور على أشكالها تقع .

والمثقفون من الزجالين نادوا بوجوب ترقية لغة الزجل . وكان من رأى هذا الفريق أن يخدم الزجل الفصحى عن طريق الارتفاع بالعامية وعلى الزجال القادر أن يدخل فى الزجل من الألفاظ العربية ماسهل نطقه وخف سماعه ، حتى يستطيع أن يرتفع بالعامية إلى طبقة أعلى من لغة الشارع ويقرب مسافة الخلاف بين اللغة الفصيحة واللغة الدارجة"[٤٦].

وقد قام هذا الفريق بتجارب عملية للارتفاع بلغة الزجل ، ولغة سائر الأوزان الشعبية الأخرى من موشحات وأراجيز .

---

[٤٥] د. نفوسة زكريا سعيد : تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر ص٢٩٦ .

[٤٦] انظر حسين مظلوم رياض : تاريخ أدب الشعب ص٧١ طبع ـ القاهرة ١٩٣٦م .

فقام حسين مظلوم رياض بترجمة رباعيات الخيام إلى الزجل . معتمداً على التراجم العربية للرباعيات مثل ترجمة (الصراف ، والسباعى ، والبستانى ورامى) وصاغها فى لغة سهلة جاءت وسطاً بين الفصحى والعامية . يقول فيها :

أول الشهوة تكون فى النفس غاية

تبقى زى الضيف خفيف عند البداية

تنقلب حاكم مسيطر فى النهاية

واحتلال فى النفس دايم فى الشعور والجسم حاكم

كام ضيوف باتوا وصبحوا مالكين

والحياة زهرة فى بستان العدم

أصلها غرس الإرادة فى العدم

لغز سموه الأجل سر القلم

نور جبين حلو الرضاب شعره كان فوقه حجاب

زى ما غطى الأجل نور الجبين[٤٧].

عاشوا كل الناس عبيد شهوة وعادة

كلهم أشباه بغير نقص وزيادة

إلا نوع ممتاز بشىء اسمه الإرادة

ينزل التاريخ كأنه قبل ما ينزل ترابه

---

[٤٧] انظر رباعيات الخيام نظم حسين مظلوم رياض طبع مصر ص٢٩ (د. ت) .

مات وحى وغيره أحياء ميتين

والإرادة والهوى دايما خصوم

زى ضدين أو نقيضين ع العموم

واحدة موت التانية يحييها تدوم

هم لتنين فى صراع تحت أسلحة الدفاع

واللى تحيا أختها فى الهالكين[٤٨].

ولم تسلك هذه الفنون بلغتها وأوزانها مسلكاً تصاعدياً أى نحو الارتقاء بالمضمون واللغة ولأوزان وإنما اتخذت العامية بفنونها اتجاهاً مستقلاً وكأن للفصحى آدابها وفنونها والعامية آداب وفنون أخرى وانقسم الشعراء بل صنفوا إلى صنفين صنف يختص بالفصحى وصنف يختص بالعامية وعلى المستوى الرسمى أصبحت هناك ندوات للفصحى وندوات للعامية وأقيمت مهرجانات خاصة بالزجل والعامية والأدهى من ذلك أن الثقافة الجماهيرية بمديرياتها المختلفة تخصص جوائز للزجل وفنون العامية فتبارى أصحاب العامية فى الإبداع فيها بدلاً من الارتقاء بلغتها وأوزانها ومضمونها رغبةً فى الوصول إلى مستوى الفصحى أو الارتقاء بها أو الاقتراب منها وقد كنا فى مديرية الثقافة بالإسكندرية نحضر ندوة الشعر رغبةً فى تعلم فنونه ولغته وأوزانه ونتمرس بكتابة الشعر وكان أغلب الرواد من الجامعيين والجامعات وكانت المديرية تخصص يوماً للشعر العربى على النسق الفصيح ويوم الأربعاء يخصص لفنون العامية والغريب أن الذى كان يدير الندوة فى يومى الاثنين والأربعاء شخص

(٤٨) السابق نفسه ص٣٩ .

واحد هو الشاعر أحمد السمرة والأغرب أن الذين يكتبون الشعر على النسق الفصيح هم الذين يكتبون فى فنون العامية فمثلاً يقول أحدهم تحت عنوان (ظلمتنى واسمها إنصاف) :

وسموكِ بالإنصاف إذ لم تنصفى

ودعوكِ يا قمرى بما لم تعرفى

أنا لا أظن بك الجهالة إذ شهدت

لك الفطانة بل تجاهل عارفِ

والآن أعذر فيك نكرك لاسمك

المتلون المسحور نكر العارفِ

أفكنت طعماً إذ حببتك أم ترى

بُقْيا حنينٍ من حبيبٍ آنفِ

نتقاسم الأفراح والأحزان لى

وحدى فيا لكِ من محبٍ زائفِ

قد كنت أشعارى وكنت قصائدى

واليوم صرتِ قوافى من قائفِ

هدّمتِ أحلاماً وخنتِ مواثقاً

يا منية القلب الذبيح الآسفِ

لا تأسفى مادمتِ قد قدمتينى أضحيةً أرجوكِ لا تتأسفِ

وفى ندوة فنون العامية يقول الشاعر نفسه على شطر بحر البسيط :

باعتب عليك يا زمن خلتنى وحدانى

وفلان ده بيكلمك ووراك واحد تانى

يغمز له قال بعينيه على إنى طليانى

وكأنى مش من هنا آمالهفين يانى

تقدر تشوف بقفاك لو كان يامكانى

باعتب عليك يا زمن خلتنى وحدانى

خليتلى إيه يا زمن لا بعيد ولا دانى

ولا جبت مرة صديق فى مودة هنّانى

ولا سبت مرة حبيب فى مضرة واسانى

خلينى أشوف القمر لوفى المنام جانى

باعتب عليك يا زمن خليتنى وحدانى

والشاعر نفسه يتحلل من نظام القصيدة العمودية وشكلها ولغتها فيكتب على تفعيلة بحر الرمل فاعلاتن بعنوان (والله شاطر) :

- أنت يا للى بتشاغلنى وتخايلنى وتشاغبنى

- وتلاعبنى ع الشناكل

- والله شاطر

- ياللى بتقولى بحبك وأنت عمرى اللى فاتنى واللى لسه جى ليه

- النهارده جـى تقـول إنـك نسـيتنى ومـش فـاكرنى

- يعنى عـامل مـش عـارفنى !

- شـوف يـا عصفـورى الصغـير

- شوف يـا كتكوتـى الصغـير

- النهـارده طـير لوحـدك

- سبلى مـرة العـش وحـدى

- بكره تمـلاه الطيـور

- والقمر لـو غـاب فى ليلـى

- الفضا مليـان بـدور

- يا حبيبـى

- ياللى كنت فـى يـوم حبيبـى

- دور ودور ياللى فـى طبعـك غـرور

- وأمـا تشـتاق لى تعـالى

- ليك عليه حبقـى أقـول إنـى اللـى سـبتك

- وأن أنـا برضـه اللـى خونتـك

- وإنى خنـت العشـرة بعـدك

- وأنت صنـت الـود بعـدى

- والنهـاردة جيـت لحـدى

- ليك عليه حبقى أقول إنك ساعتها كنت ناسى

وكنت بتدوّر عليه في حته تانيه

وقد عالج د. إبراهيم أنيس أوزان الزجل العروضية[٤٩]. على الأزجال الحديثة في البيئة المصرية لأن الأزجال القديمة يصعب علينا التوصل إلى طريقة النطق بها لأن الرسم المعهود في اللغة العربية قاصر عن تصوير لهجات الكلام .

١ ـ فمن بين الأوزان التى شاعت في الأزجال المصرية ما أطلق عليه د . أنيس "الرمل التام" أى ذلك الوزن الأصلى للرمل :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ويمكن أن يقال فيه إن وزن الرمل في الشعر قد لحقته في الزجل زيادة في آخر الشطر ، أحياناً تكون هذه الزيادة عبارة عن حرف ساكن أى أن الوزن يصير :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

أو تكون الزيادة عبارة عن مقطع فيصير الوزن :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومثل له د . إبراهيم أنيس بقول القائل :

آه يا خاينه ياللى وقعتينى فيكى يوم عرفتك قلت ماحدش شريكى

جيتى قلتى لى العواف قلت واما زادت للأسف معرفتى

---

(٤٩) انظر د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص٢٣٢ وما بعدها .

٢ ـ والوزن الثانى للأزجال هو وزن البحر البسيط ويكاد يكون مقصوراً على مانسميه بالمواويل . ويجئ فى الأزجال على نوعين :

نوع اعترف به أهل العروض فى أواخر الأبيات وهو ما ينتهى شطره بوزن "فاعل" بدلاً من "فاعلن" .

أما الثانى فينتهى الشطر فيه بوزن "مفعول" بدلاً من "فاعل" .وقد يكون وزن الشطر عبارة عن نصف شطر من بحر البسيط أى "مستفعلن فاعلن" فقط غير أن التفعيلة الأخيرة يلحقها دائماً زيادة أى أن فاعلن تصير إما "فاعلان" أو "فاعلاتن" .

٣ ـ ومن الأوزان الكثيرة الشيوع فى الأزجال الحديثة ــ كما ذكرها د . أنيس ـ ما أطلق عليه "المتدارك التام" إلا أن تفعيلة المتدارك "فاعلن" تأتى فى الزجل غالباً على إحدى صورتين "فعَلن" أو "فعْلن" .

وقد تأتى فى النادر من الأحيان "فاعل" . وقد يجئ مجزوءاً وكثيراً ما يجئ من وزن نصف المتدارك وحده . فيزداد مقطعاً ساكناً أوحرفاً ساكناً.

٤ ـ ومن أوزان الأزجال الحديثة أيضاً وزن أطلق عليه د . أنيس "مجزوء الرجز" وقد يزيد عنده حرفاً ساكناً ، وقد يكون وزن الزجل عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل بحر الرجز ويغلب أن تكون فيها زيادة .

٥ ـ ومن الأوزان التى جاءت فى الأزجال ولكنها قليلة الشيوع نسبياً ما أطلق عليه اسم "السريع" وقد يزداد الشطر الثانى فيه حرف ساكن .

٦ ـ وهناك وزن آخر يمكن أن يسمى بالمتقارب عند د . أنيس .

٧ ـ ومنها أيضاً وزن الهزج وهو من الأوزان النادرة فى الزجل .

٨ـ ومنها كذلك وزن "المجتث" .

هذه هى الأوزان التى عثر عليها د . أنيس وهى خطوة لاستقطاب بقية أوزان الزجل من دواوين الشعراء ووضع عروض له خاص به[٥٠].

ونتيجة لتداخل مستويات اللغة وعدم احتساب كثير من الحروف الصحاح وكثير من العلل أدى ذلك إلى اختلاط الأوزان فى القصيدة الواحدة فيمكنك احتسابها من الرجز والكامل والسريع مع تداخل بعض تفعيلات الرمل فى النص الواحد .

ومن ذلك نص فؤاد حداد الحلزونة :[٥١]

فجأة لقينا الليل بيشتى نهار

(يمطر)

مستفعلن مستفعلن فعلن

والأرض بلبل والسما فرجه

مستفعلن مستفعلن فعلن

---

[٥٠] عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية فى الشعر العربى ص٤٦٧ طرابلس ليبيا ، ط١ ، ١٩٨٥م .

[٥١] انظر مجموعة دواوين فؤاد حداد ص٧ دار المستقبل ١٩٨٥م . ود. سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر العربى ، محاولة لإنتاج معرفة عملية ص١٧٠ ـ ١٧٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

وإن كان ماحدش سامعه بيغنى

لا أحد يسمعه وهو يغنى

بين المراوح وقفت العربية

(السيارة)

مستفعلن مستفعلن فعلاتن

الضى شعشع والشجر سلويت

(الضوء)

مستفعلن مستفعلن فعلان

أنا وحبيبتى فى قميص باكمام

(ذى أكمام)

عينيها ترعش من جمال المنظر

(ترتعش)

بلعت ريقى ييجى ميت مره

(ابتلعت) (لعابى) (حوالى)

وكل مره ينقطع صوتى

(يتهدج)

بذلت مجهود الجبابرة وأخيراً

قلت لها خليكى : هنا ويايا

(ابقَى معى)

حتروحى فين ويا الهوى وياه

(إلى أين تذهبين) (مع) (معه)

قالت لى ياه

يا للعجب أو ما هذا ؟ !

مستفعلان

قلت لها يايا ويايا

مستفعلن فاعلاتن

واحنا بقينا فى آخر الدنيا يا

مستفعلن مستفعلن فعلن

والزنبلك . داير على الفاضى

[illegible]

مستفعلن مستفعلن فعلن

اتلفتت . لى المستبدة اللطيفة

(التفتت)

وخدها . بينظر . دموع مش نازله

(يسح)

والحب أرحم لما . يقى . مغازله

(حين يصير)

قالت لى عيب بدل الموتور والمحرك

يا عم . يا . شاعر تقول زنبلك لك

(عماه) (مستهجنة ولا مضمون لها)

سنتين بقى لك فى المعانى . تلكلك

(تردد)

وتنشغل باللغة والأسلوب

والتعلب . المكار . أبو التعلوب

(والثعلب) مستهجنة

ولع . سيجارة والا . مش حتولع

(اشعل) (أم لن تشعل)

راجع لى بعد المدرسة . تدلع

(تدلل)

دخانك أسود . يبقى قلبك . شايل

(إذن) (يحمل ضغينة)

لكن . حاسيب . حضنى فى حضنك . مايل

(سأترك) (مائل)

أكمنش . التفكير فى حل المشاكل

(الأن)

داهم طيب من هموم الحياه

قلت لها ياه

قالت لى يايا ويايا

واحنا بقينا فى آخر الدنيا

والزنبلك داير على الفاضى

رديت كأنى من بعيد مش سامع

(أجبت) (لا أسمع)

يالا بسه . من تحت الودع تنوره

(مرتدية)

معسله . زى . القمر فى الشمس

(تحلو) (مثل)

يا أم الليالى الهاطلة المشموره

يا ريتنى أعمى أشربك باللمس

(ليتنى)

واللا اشمك من بيار الأمس

قالت حتقلب جد يا مسكين

قلت لها أستاهل جدود الموت

(أستحق)

أنا . الحرامى. سارق السكين

(اللص)

سلمت نفسى أن هذا الصوت

بُكا . شفايفى . من شفايفكم

(بكاء) (شفاهى)

غاوى العطش أفضل أشم . الليل

(أهوى) (أظل) (أشتم)

وإلا . أموت الظهر . شايفكم

(أم) (أراكم)

قالت لى غنى يا ولد شامى

وغنى مصرى يا ولد مصرى

ارفع لفوق . البرج أعلامى

(إلى أعلى)

وتعالى بين الضفتين قصرى

أتارينى . جنى وهى جِنيَّه

(يبدو أننى)

قالت لى يـاه

قلت لها يايـا ويايـا

واحنا . بقينا . فـى آخـر الدنيـا يـا

(نحن) (صرنـا)

والزنبلـك . دايـر . علـى الفـاضى

(يدور) (هبـاءاً)

قلت لهـا والنـور . اللـى . جوانـا

(الـذى) (داخلنـا)

ينهج فـى تقليـد . اللـى . بيشـوفه

(الـذى) (من يـراه)

كـتر الطـاووس . زى . السـمك فـى المـرج

(مثـل)

ورقصـة الأسياف مثـل . تنقـط . لـولى

(تسـقط)

نورت بيت الشـعر . يـا أمـوره

(جميلـة)

قالت . لى دا أنـت اللـى . ولـد أمـور

(انظـر) (وسـيم)

خد المراية . بص . شوف الوسامه

(انظر)

رسمت كلامى . ودنك . الرسامه

(أذنك)

ودعوا لنا . نوصل . قصرنا بالسلامة

(نصل)

الجن والناس . اللى . فى . الحلزونه

(الذين) (السيارة)

يسلم لى . بقك . دا . اللى أنا . ساقياه

(فمك) (هذا) الذى سقيته

وإن قال لى ياه

يا للعجب ؟ !

أنا أقول له يايا ويايا

واحنا بقينا فى آخر الدنيا يا

والزنبلك داير على الفاضى

وقد وضعنا أمام كل لفظ عامى ملحوظاً مقابله من مستوى النسق الفصيح من اللغة المستعملة.ولو حاولنا صياغة السطر الشعرى وفق النسق الفصيح لانعدم الوزن وصارت اللغة لغة نثر لكنها منظومة وفقاً لأوزان الزجل على الرجز أوالسريع مستفعلن مستفعلن فعلن أو فعلان .

وقد أسهمت هذه الأعمال التى تسمى فناً وإبداعاً فى انتشار التعبيرات الساقطة لكنها موزونة بالإضافة إلى ما يلحن منهافى أغنية فتكتسب سهولة فى الحفظ ودوراناً على الألسنة أضف ذلك إلى الوسيلة التى تنتقل بها إلى المستمع كالإذاعة أوشرائطالكاسيت أوغيرها من الوسائل التى تعين على الانتشار وهذه الجمل الموسقة من أمثال (قلت لها يايا ويايا ـ واحنا بقينا فى آخر الدنيا يا ـ والزنبلك داير على الفاضى تقول زنبلك لك ـ تلكلك ـ والتعلب المكار أبو التعلوب) وهذه الجمل تحظى بالتردد والانتشار على كافة الألسنة بالرغم من أنها جمل مفرغة المعنى وغير محددة الدلالة من أنها جمل لى أن أقول لهؤلاء على لغتهم (الزجل داير والأوزان والألفاظ على الفاضى) وليست هذه الجمل فحسب ولكن يمكن أن نصنع معجماً بهذه التعابير التى انتشرت مع هذه الموجات من الزجل الذى يغنى ويسمى غناءاً من مثل (حبة فوق وحبة تحت) و (السح الدح أمبوه الواد طالع لأبوه) و (آلوه يا منجه آلوه ع العشق واللى جبوه) و(ياليل يا باشا يا ليل أروى العطاشى ياليل) و (يا مرارى منك يا مرارى) و(قشطة) و(القشطة اللون) و (قشطة بالهبل) و(محمود إيه ده يا محمود) . و(هُبَّة إيه هبَّة آه هُبَّة طيطو مامبو) و (كداب يا خيشة كداب قوى وأنا كنت فاكرك فهلوى) و (وسطك ولاوسط كمنجة عودك مرسوم على السنجة وأنا كنت بأحب المشمش دلوقتى بأموت فى المنجة) ومثلها اصحى صحصح فوق .

وهناك لون آخر من الأغانى لا تعد مُسفَّة فى لغتها إذا قيست بما سبق من جمل مفرغة من المعنى ولكنها لا تقل فى خطورتها عن الجمل المفرغة المعنى نظراً لارتباطها بتجارب إنسانية معاشة تتكرر فى كل يوم وفى كل عصروهى تجربة غير محدودة بحدود الزمن أوالبيئة مما يضمن لها عنصر

الاستقرار فى الأذهان والذاكرة والقبول لدى الجمهور من العامة الذين لا رصيد لهم من آيات القرآن الكريم أو أحاديث الرسول (ﷺ) أو الأقوال المأثورة عن الحكماء ومن ذلك قول بدرية السيد : طلعت فوق السطوح أنده على طيرى لقيت طيرى بيشرب من قنا غيرى زعقت من زعم مابى وقلت يا طيرى قلى زمانك مضى دوَّر على غيرى وهى من بحر البسيط الذى تصاغ عليه المواويل فيشغل الذاكرة عما سواه .

أما الجمل المفرغة من المعنى التى جعلت فئة من أصحاب الحرف ومن لا حرفة له صانعى أذواق الشباب والأطفال والنساء والرجال فمن خطورتها أنها أصبحت مخزونة فى الذاكرة بدلاً مما كنا نستمع به فى طفولتنا من (حكمة اليوم) التى كانت توضع فى مدخل المدرسة وهى عبارات مأثورة من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربى وهذه الجمل الموسقة أصبحت بديلاً عما كنا نقرؤه من لوحات تعلق فى جُدر المكتبات والمحال التى تبيع الأدوات المدرسية من مثل (خير الكلام ما قل ودل) و (لكل مجتهد نصيب) و(اتق شر من أحسنت إليه) و (وقل لعبادى الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله) فهذه المكتبات وتلك المحال تستبدل اللوحه المكتوبة بشريط كاسيت يعج بالجمل الهابطة والساقطة التى أسهمت فى ظهور أعلام للأغانى الهابطة انتشروا انتشار النار فى الهشيم بل صاروا رواداً وأصبح لهم مدرسة وتلامذة من مفسدى الأذواق يحملون أسماء الرواد إلى جانب أسمائهم لينالوا الحظوة عند الجمهور وتلقى أعمالهم إقبالاً ورواجاً فيحققوا نجاحاً مادياً .

وحاول كثير من علمائنا الأجلاء فى العصر الحديث حصار هذا المستوى العامى من اللغة والأوزان فصنع الدكتور إبراهيم أنيس دراسة

خاصة لهذه الألوان فى كتابه موسيقى الشعر وصنع الصنيع نفسه ولكن فى مستوى اللغة والتحريفات د . شوقىْ ضيف فى كتابه "تحريفات العامية للفصحى فى القواعد والنيات والحروف والحركات"(٥٢).

وخير ما أُلِّف فى القرن الحاضر عن تحريفات العامية : "معجم تيمور الكبير" للعالم الحجة أحمد تيمور ، ويقول فى مقدمته :"غَرَضُنا الأول من وضع هذا الكتاب إحياء اللغة العربية الصحيحة بذكر العامى وتفسيره وردِّه إلى نصابه من الصحة إن كان عربى الأصل أو بأَنْ مرادفه إن لم يكن كذلك ليحل محله ويُرْفَعُ إليه فى الاستعمال"(٥٣). وهو مطبوع فى مجلدين ، اختص ثانيهما بطائفة منْ الألفاظ العامية ، أما الأول فعرضٌ واسع للقلب فى الحروف ولظواهر لغوية وصرفية ونحوية فى العامية ، مع إضافة مباحث أخرى فى شعرها وفنونه السبعة، وكان قد اقتنى لنفسه أكبر نكتبة خاصة فى الشرق الأوسط .

وأخذ الدكتور شوقى ضيف فى كتابه "تحريفات العامية للفصحى فى القواعد والبنيات والحروف والحركات" يجمع من عاميتنا مئات من الألفاظ العربية المتداولة فيها ودخلها تحريف أولحن . ثم رأى أنه أجْدَى من ذلك وأكثر نفعاً فى تصحيح ألفاظ العامية وإصلاح ماداخلها من اللحن والخطأ فى نطق الكلم العربى أن يضع لها كتاباً جامعاً يضم — فى وضوح — الصور المتعددة لما أحدثت العامية من تحريفات مختلفة فى قواعد العربية

---

(٥٢) انظر د . شوقى ضيف : تحريفات العامية للفصحى فى القواعد والبنيات والحروف والحركات - دار المعارف ١٩٩٤م .

(٥٣) انظر أحمد تيمور : معجم تيمور الكبير المقدمة طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب .

وصِيَغها وهيآت كلماتها . ووزع الكتاب على فصول نسق مباحثها تنسيقاً دقيقاً ، مودعاً فيها أهم الصيغ والأبنية المحرفة ، متأنياً فى تتبعها بلغة العامة وكتب العامى والفصيح ، محاولاً الإحاطة بها إحاطة مستقصية بقدر الاستطاعة .

والعامة إذا وقفت على تلك التحريفات فى ألفاظها وصيغها وعرفتها معرفة بيِّنة ، وعرفت معها مقاييس العربية المطردة ،وتبينت بصور دقيقة وجوه التصويب والتصحيح لنطقها بحيث يصبح نطقاً عربياً سليماً ، فإنها ستبادر ـ تلقائياً ـ إلى تلافى تحريفاتها للكلم العربى ، وتخلّصه مما شاع فيه من آفات اللحن والخطأ ، لأنها دائماً تأنس إلى الفصحى لغة القرآن الكريم التى تقرؤها صباح مساء فى الصحف اليومية وتتطلع إلى اللحاق بركبها ، وتشركها الأمة وناشئتها وشبابها فى هذا التطلع ، إذ هى لغة التعليم الأساسى والجامعى فى الأمة وعماد هويتها وقوميتها وشخصيتها الخالدة على مر الزمن .

ومن أهم التحريفات التى أصابت ألسنة الناطقين فانحرفت بها عن النسق الفصيح فى إهمال الإعراب وتحريف صنيع الأفعال والمشتقات :

١ ـ إهمال الإعراب .

٢ ـ التحريف فى صنيع الفعل الماضى :

صيغ الماضى الثلاثى ـ الفعل الماضى الناقص اليائى ـ إعلال الماضى المضعّف ـ زيادة ياء مع تاء المخاطبة المتصلة بالماضى ـ إسكان التاء فى صيغ اتْفعَّل ـ افْعّل ـ اتفاعل افّاعل ـ صيغة تمفعل .

٣ ـ التحريف فى صيغ الفعل المضارع :

كسر أحرف المضارعة ـ إدخال الباء على المضارع لتأكيد حدوثه ـ إدخال "الحاء" على المضارع للدلالة على الاستقبال ـ إدخال "ما" على المضارع حثاً عليه ـ حذف نون الرفع مع المضارع المقترن بواو الجماعة وياء المخاطبة .

٤ ـ التحريف فى صيغ مشتركة بين الأفعال :

العامية لا تلحق ألف التثنية ونون النسوة بالأفعال ـ إلحاق علامة الجمع بالماضى والمضارع مع ذكر الفاعل ـ الفعل الناقص وقلب واوه ياء ـ إلحاق الشين بالماضى والمضارع المنفيين البناء للمجهول وصيغة انفعل فى الماضى والمضارع .

٥ ـ تسهيل الهمزة فى الأفعال وحذفها :

تسهيل الهمزة فى الأفعال ـ حذفها الهمزة فى الأفعال .

٦ ـ التحريف فى المشتقات :

اسم الفاعل من تحريف العامية ـ إلحاق نون الوقاية باسم الفاعل ـ اسم المفعول من تحريف العامية ـ الصفة المشبهة من تحريف العامية ـ اسم الآلة من تحريف العامية .

ومن التحريف فى صيغ الأسماء المتنوع والقصر والمد :

١ ـ التحريف فى المفرد وصيغ : فُعالة ـ فَعول ـ إفْعِيل ـ فِعِّيل ـ فِعْلِل ـ فُعلول ـ فِعْليل ـ مِفْعيل .

٢ ـ التحريف فى المثنى والجمع وأنواعه :

المثنى ـ جمع المذكر السالم ـ جمع المؤنث السالم ـ جمع التكسير .

٣ ـ التحريف فى التذكير والتأنيث ـ وفى الأسماء الخمسة :

التذكير والتأنيث فى الأسماء ـ التحريف فى الأسماء الخمسة .

٤ ـ التحريف فى بعض الأسماء المبنية :

التحريف فى أسماء الإشارة ـ التحريف فى أسماء الاستفهام ـ الاسم الموصول اللّى .

٥ ـ تسهيل الهمزة فى الأسماء وحذفها :

تسهيل الهمزة فى الأسماء ـ حذف الهمزة فى الأسماء .

٦ ـ القصر بحذف الألف والمدّ :

أ ـ القصر بحذف الألف (فى صيغ الأفعال ـ فى صيغ اسم الفاعل ـ فى صيغ اسم الآلة ـ فى صيغ الأسماء عامة) .

ب ـ مد الحركات .

ومن التحريف فى الضمائر وحروف المعانى وأبواب من النحو والصرف :

١ ـ التحريف فى الضمائر :

أ ـ الضمائر المتصلة البارزة :

كاف الخطاب ـ هاء الغيبة والتحريف معها فى الأفعال والأسماء ـ ياء المتكلم .

ب ـ الضمائر المنفصلة المرفوعة ـ الضمائر المنفصلة المنصوبة) .

٢ ـ التحريف فى حروف المعانى :

أداة التعريف : أمْ ـ حروف الجر : (الباء ـ على ـ عن ـ فى ـ اللام ـ من) ـ حروف العطف ـ حروف القسم ـ حزوف الجواب (إى ـ إيوه ـ أيوْه ـ آى) حروف النداء .

٣ـ التحريف فى بعض أبواب النحو والصرف :

(المنادى ـ التصغير ـ النسب ـ الإمالة) .

٤ ـ تقاليب الحروف فى الكلمة .

ومن التحريف فى بنيات الكلم :

التحريف فى هيئة الكلمات ـ نحت الكلم .

ومن التحريف إبدال الحروف والحركات :

أ ـ إبدال الحروف :

إبدال الهمزة ـ إبدال الباء ـ إبدال التاء ـ إبدال الثاء ـ إبدال الجيم ـ إبدال الحاء ـ إبدال الخاء ـ إبدال الدال ـ إبدال الذال ـ إبدال الراء ـ إبدال الزاى ـ إبدال السين ـ إبدال الشين ـ إبدال الصاد ـ إبدال الضاد ـ إبدال الطاء ـ إبدال الظاء ـ إبدال العين ـ إبدال الغين ـ إبدال الفاء ـ إبدال القاف ـ إبدال الكاف ـ إبدال اللام ـ إبدال الميم ـ إبدال النون ـ إبدال الهاء ـ إبدال الواو ـ إبدال الياء ـ إبدال الألف الممدودة .

(ب) إبدال الحركات :

فتح الأول والعامية تكسره ـ فتح الأول والعامية تضمه ـ ضم الأول والعامية تفتحه ـ ضم الأول والعامية تكسره ـ كسر الأول والعامية تفتحه ـ كسر الأول والعامية تضمه .

ولما كانت اللغة سواء أكانت عامية أم فصحى تمثل حياة الناس وحوائجهم وكان الشاعر أو الزجال معبّراً عن هذه الحوائج والحاجات كانت لغة هؤلاء الشعراء التى انحرفت عن الفصحى هى التى تظهر فى أشعارهم التى يسمح لهم بأن ينشروها فى الصحف والمجلات وأن يلقوها فى الندوات والمناسبات وأن تذاع أغانيهم فى وسائل الإعلام المختلفة فتأخذ لوناً أكثر من الشيوع والذيوع .

وعلى هذا يمكن لنا أن نحدد أبرز خصائص العربية المولدة فيما يأتى : تستعمل العربية المولدة ألفاظاً عربية الأصل والصيغة بدلالات جديدة لم تعرفها العربية القديمة ، وتعريب ألفاظ أعجمية لم يعربها العرب القدماء وكذلك استعمال ألفاظ دخيلة لم تستعملها العربية القديمة ، واشتقاق ألفاظ وأفعال من أسماء عربية وأعجمية لم يشتقها العرب القدماء ، واصطناع تراكيب جديدة دون مخالفة لقوانين العربية القديمة فى التراكيب ولكنها ذات أسلوب متميز عن العربية القديمة ، واستعارة تراكيب مترجمة من بعض اللغات التى اتصلت بها العربية مثل اليونانية والفارسية ، وتوليد أوزان شعرية جديدة لم يعرفها العمود الشعرى القديم .

تلك هى صورة العربية المولدة وخصائصها وهى تتصل بالعربية القديمة من حيث التركيب والصياغة وهى الفيصل النهائى بين لغة ولغة .

غير أن ظواهر اللحن والخطأ والتحريف تعد تغيراً يخالف خصائص العربية وسنتها وهو ينتهى بأن يفسد من نظمها ونظامها .

هذه الفوضى التى طرأت على لغة الزجل أو بمعنى أدق على عاميته ، أخذت تتلاشى شيئاً فشيئاً كلما أشرفنا على نهاية الثلث الأول من القرن العشرين . ذلك لأن المشتغلين بالزجل انقسموا على أنفسهم . فنادى فريق

منهم بأن تكون لغة الزجل هى العامية صرفاً ، ونادى فريق آخر بوجوب ترقية لغة الزجل حتى تقترب من الفصحى .

فهناك أعمال ارتقت بلغة الزجل وسمت بموضوعه بنزول شعراء العربية الكبار إلى طرق باب الزجل مثل : أحمد شوقى وإسماعيل صبرى وحفنى ناصف وأحمد رامى. وكان على رأس هؤلاء أحمد شوقى .

فقد نظم شوقى الزجل للغناء لا لأنه كان يعتقد أن الشعر العربى لا يصلح لكى يتغنى به وهو الذى ألف عدة قصائد فصيحة للغناء غناها عبد الوهاب وذاع صيتها :

مثل أغنية : مضناك جفاه مرقده وبكاه ورحم عوده

وأغنية : علموه كيف يجفو فجفا ظالم لاقيت منه ماكفى

وأغنية : ياجارة الوادى طربت وعادنى ما يشبه الأحلام من ذكراك

وإنما وضع شوقى أغانيه فى قالب زجلى فى أخريات حياته لكى يتدرج بالجمهور الذى ألف فى غنائه المواويل والأزجال حتى يستسيغ الغناء الفصيح .

وقد اشتهرت أغانى شوقى التى نظمها فى قالب زجلى اشتهار أغانيه التى وضعها فى قالب شعرى ، ذلك لقرب لغتها من الفصحى ولما اشتملت عليه من صور طريفة ومعان رائعة وموسيقى عذبة صافية . مثل أغنية "فى الليل لما خلى" و "النيل نجاشى" .

ويقول فى الأولى فى وصف مطلع الفجر :

الفجر شأشأ وفاض على سواد الخميلة

- واستعمال (عوائد) جمعاً لعادة ــ ويكاد ابن خلدون لايستعمل إلا هذا الجمع ، قال : واستبدلت به عوائد الأمم والأجيال[٧٠] وقال : وأخلّوا بالمذاهب المعروفة للمؤرخين والعوائد[٧١]. وقال : واستقامة المائد من الأحوال والعوائد[٧٢] والمعروف أن جمع العادة : عادٌ وعادات وَعيدٌ ــ والأخيرة عن كُراع ــ وليس بقويّ كما في اللسان (عود) .

- والإتيان بصلة الموصول مصدّرةً بلعلّ ، قال : أخبار القصّاص التي لعلها من افتراء أعدائه[٧٣] ولم يجز ذلك إلا هشام من الكوفيين[٧٤].

- واستعمال الياء مع المفعول المطلق أو ما ينوب عنه ، قال : دائرة النهار التي تقسم الفلك بنصفين[٧٥] وقال : قسموا هذا المعمور بسبعة أقسام[٧٦] وقال : كل واحد من هذه الأقاليم عندهم منقسم بعشرة أجزاء[٧٧] وقال : فهناك دائرة عظيمة تقسم الفلك بنصفين[٧٨].

---

[٦٧] ابن خلدون : المقدمة ص٣٨ .

[٦٨] السابق نفسه ص٩١ .

[٦٩] مغنى اللبيب لابن هشام ٢٢٣/١ طبع دار إحياء الكتب العربية .

[٧٠] ابن خلدون : المقدمة ص١٠ .

[٧١] السابق نفسه ص١١ .

[٧٢] السابق نفسه ص١٣ وانظر كذلك ص١٤ و ٣٠ .

[٧٣] السابق نفسه ص٢٢ .

[٧٤] انظر همع الهوامع شرح جمع الجوامع السيوطى ٨٥/١ مطبعة السعادة بمصر سنة ١٣٢٧هـ الطبعة الأولى .

[٧٥] ابن خلدون : المقدمة ص٤٤ .

[٧٦] السابق والصفحة نفسها .

[٧٧] السابق والصفحة نفسها .

[٧٨] السابق نفسه ص٤٧ .

واحدة من الحيوانات العجم ، سيّما المفترسة[٦٠] ـ وقد تقدم أن ذلك غير جائز ، إلا فى رواية عن الرضىّ وقف عليها الصبان من كلام الدماميني وحده[٦١].

ـ وإدخال الواو فى خبر لا النافية للجنس الداخلة على (بُدّ) قال : فلابُدَّ وأنْ يروا فى طريقهم[٦٢]. وقال : فلابُدَّ وأن يفرغوا إلى عوائد من قبلهم[٦٣]. وقال : وأيضاً فأفعال العقلاء لأبُدَّ وأن تكون لغرض مقصود فى الانتفاع[٦٤] .

ولم نجد من يجيز هذا الاستعمال إلا السيرافى[٦٥].الذى ذهب إلى أن الواو تجئ بمعنى مِنْ ، وإلا أبا البقاء فى كُلّيَّاتِهِ[٦٦] الذى ذهب إلى أن هذه الواو لتأكيد لصوق الخبر بالاسم ، كالتى لتأكيد لصوق الصفة بالموصوف.

ـ واستعمال لعل مع الماضى ، قال : أو لعلهم كتبوا فى هذا الغرض[٦٧]. وقال : ولعلها عادت بعد ذلك إلى ما كانت عليه[٦٨] ـ وقد أنكر الحريرى ذلك ، وإن أجازه ابن هشام فى مغنيه[٦٩].

---

[٥٩]السابق نفسه ص١٤ .

[٦٠]السابق نفسه ص٤٢ .

[٦١] سلوان الشجى فى الرد على إبراهيم اليازجى لميخائيل عبد السيد المصرى ص٨٤ .

[٦٢] ابن خلدون : المقدمة ص١٧ .

[٦٣]السابق نفسه ص٣٠ .

[٦٤]السابق نفسه ص٣٣٣ .

[٦٥]سلوان الشجى فى الرد على إبراهيم اليازجى لميخائيل عبد السيد المصرى ص٨٤ .

[٦٦] الكليات لأبى البقاء الكفوى ص١٧٣ مطبعة بولاق بالقاهرة سنة ١٢٥٢هـ .

والقارئ لمقدمة ابن خلدون يدرك مبلغ ما أصاب العربية فى بلاد المغرب من فساد ، على ألسنة الخاصة فى القرن الثامن الهجرى ، ومنه يتبين ضعف الإحساس بالخطأ اللغوى ، أو التجاوز عنه مادام المعنى مفهوماً ، ومن استعمالات ابن خلدون اللغوية التى تبدّى فيها الانحراف عن المستوى الصوابى للفصحى ويقترب فيها من الانحراف نحو العامية شأنه شأن العامة فى مقدمته :

- استعمال (أثناء) استعمال الظروف ، دون حرف الجر (فى) قال : أو مسائل من اللغة والنحو مبثوثة أثناء ذلك متفرقة [٥٤] وقال : فيسبق إلى المبتدئ كثير من الملكة أثناء التعليم [٥٥] ــ والمعروف أن أثناء ليست ظرفا ، وإنما هى بمعنى تضاعيف الشئ ــ جمع ثِنْى ــ و لم نقف على من أجاز استعمال ابن خلدون إلا ما جاء عن المجمع اللغوى أخيراً [٥٦].

- والإتيان بالواو العاطفة بعد (بل) قال : فلهذا كانت العلوم والصنائع ... بل والحيوانات مخصوصة بالاعتدال [٥٧] وقال : وإن سَمِعَ تركيباً غير جار على ذلك المنحى مَجَّه وَنَبَا عنه سمعه بأدنى فكر ، بل وبغير فكر [٥٨].

- واستعمال سيّما ــ دون لا ، قال : وتاهوا فى بيداء الوهم والغلط ، سيّما فى إحصاء الأعداد [٥٩] وقال : فالواحد من العشر لا تقاوم قدرته قدرة

---

[٥٤] مقدمة ابن خلدون : ص٤٩ دار التحرير للطبع والنشر سنة ١٩٦٦م .

[٥٥] السابق نفسه ص٤٩٧ .

[٥٦] البحوث والمحاضرات الدورة ٣٥ ص ٣٥٦ مجمع اللغة العربية المصرى مطبعة الكيلانى .

[٥٧] ابن خلدون : المقدمة ص٧٥ .

[٥٨] السابق نفسه ص٤٩٨ .

لمح كلمح البياض ... من العيون الكحيلة

مستفعلن فاعلان

والليل سرح فى الرياض ... أدهم بغرة جميلة

هذه الأزجال كان لها أثرها فيما نلاحظه اليوم من استساغه الجمهور للأغانى الفصيحة وفى مقدمتها قصائد شوقى (نهج البردة . وولد الهدى) التى تتغنى بها أم كلثوم ويرددها الجمهور فى مختلف طبقاته فى لذة وطرب .

وفى النصف قرن الأخيرنشطت هذه الظاهرة عندما غنى عبد الوهاب أشعار شوقى وصنعت مثله أم كلثوم فغنت لشوقى وغيره كما غنى عبد الحليم حافظ أشعار نزار قبانى وغيره . وفى أيامنا هذه يعكف المطرب العراقى كاظم الساهر على غناء أغلب أشعار نزار قبانى المنظومة بالفصحى وتصنع الصنيع نفسه اللبنانية ما جدة الرومى حيث تؤدى الأشعار بلغة فصحى ولحن موسيقى عذب يقرب الفصحى إلى الأذهان ويرغب فيها الأسماع ، وهذا اتجاه محمود وإن قلّت نسبته إذا قيست بالأغانى الهابطة الأخرى أما ما يخشى على العربية فهو انتقال الألوان ذات اللغة الهابطة الساقطة إلى أوساط الخاصة والمتعلمين والكتّاب والمذيعين والمعلّمين فتكبر الكارثة إذ بأيدى هؤلاء إصلاح اللغة على ألسنة المتلقين والمتعلمين .

ومن آثار شيوع اللحن فى لغة الفن أن أثّر ذلك على لغة المجتمع ثم انتقلت إلى لغة الكتابة والكتّاب قطاع من قطاعات المجتمع التى لا تنفصل عنه بل تتأثر به والأصل أن تؤثر فيه .

- واستعمال (كان) أداة للربط حيث يمكن الاستغناء عنها ، وذلك بإدخالها على الماضى فى قوله : وقد كان وقع فى صدر الإسلام[٧٩] وقوله : ثم فسد اللسان العربى به ، وإن كان بقى فى..[٨٠] — ولا يتغير المعنى لو طرحت (كان) .

- وإدخال الفاء فى جواب لَمَّا ، قال : وكذا المشرق لما غلب على أممه من فارس والترك .. ففسدت لغتهم بفساد الملكة[٨١] وكذا إلحاقها بخبر المبتدأ غير الدَّالِّ على العموم فى قوله : فَهُم - وإن كانوا عَجَماً فى النسب — فليسوا بأعجام فى اللغة والكلام[٨٢] وإلحاقها بخبر إن غير الدَّالِّ على العموم أيضاً ، فى قوله : وإذا تبين لك ذلك علمت أن الأعاجم الداخلين فى اللسان العربى ... فإنه لا يحصل لهم هذا الذوق[٨٣] وقد لاحظنا أن ذلك يكثر منه عند الفصل بين لَمّا وجوابها ، وبين المبتدأ وخبره ، بفواصل كثيرة.

- والإتيان بصيغة (انفعل) مطاوعاً لَفَعَل فى غير ما ورد ، كالفعل حفظ ، قال : وربما بقيت اللغة العربية .. فانحفظت بعض الشئ[٨٤] وكرر كذلك الإتيان بـ (انفعل) من (أفعل) فى قوله : واقتصر كثيرون على انتحال التعاليم .. وما ينضاف إليها من علوم النِّجامة والسحر[٨٥] — والمعروف أن (انفعل) يطاوع الثلاثى المتعدى ، وزن فَعَل فقط من الأفعال العلاجية ، أى

---

(٧٩) ابن خلدون : المقدمة ص١١٥ .

(٨٠) السابق نفسه ص٣٢٥ .

(٨١) السابق نفسه ص٤٩٥ .

(٨٢) السابق نفسه ص٤٩٩ .

(٨٣) السابق نفسه ص٤٩٨ .

(٨٤) السابق نفسه ص٣٢٦ و ٣٦٩ .

(٨٥) السابق نفسه ص٤٠٩ .

التى يظهر أثرها للعيون ، كالكسر والقطع والجذب ، قال الرضى : "وليس مطاوعة انفعل مطردة فى كل ما هو علاج ، فلا يقال : طردته فانطرد ،بل طردته فذهب"[٨٦] ، يعنى بذلك أنه مقصور على السماع ، ولم يسمع : انحفظ من حفظ ، ولا انضاف من أضاف ، وعدم القياس على ما ورد من انفعل مطاوع أفعل الرباعى هو مذهب الفارسى ، أما ابن عصفور فقد صححه ، واختار القياس عليه ، وتبعه ابن برى[٨٧] ، وجاء فى ديباجة كتاب (الأفعال) للصغانى أن "انحفظ وانقرأ وانكتب مستحدث ، استحدثه المولدون ، مما لا يعتد بوجوده ولا يعبأ بكونه"[٨٨].

- ومن استعماله للتفضيل ـ على غير ما عرف العرب ـ قوله : وصنائع كثيرة ، أكثر من الأولى بكثير[٨٩].

- وكذلك جاء (مازال) بمعنى مادام ، فى قوله : ولا تزال الصناعات فى التناقص ، مازال المِصْرُ فى التناقص ، إلى أن تضمحل[٩٠].

- واستعماله (إلاّ) زائدة ، فى قوله : وأما غَزْوُهُمْ بلاد الشرق ... وإن كانت طريقة أوسع .. إلا أن الشقة أبعد[٩١] ، ولم يُجِزْ ذلك إلا أبو البقاء

---

[٨٦] انظر شرح الشافية فى فن التصريف للإستراباذى ص٣٠ مطبعة صبيح سنة ١٩٢٦ ـ الطبعة الأولى .

[٨٧] السيد محمود الحسينى النقشبندى : كشف الطرة عن الغُرَّة ص٤٧ نقله د. عبد الفتاح سليم ، مظاهره ومقاييسه القسم الأول ص٢٣٥ .

[٨٨] محمد بن إبراهيم بن الحنبلى : سهم الألحاظ إلى وهم الألفاظ ص٤ و ٥ نقله د. عبد الفتاح سليم ،مظاهره ومقاييسه القسم الأول ص٢٣٥ .

[٨٩] ابن خلدون : المقدمة ص٤ ، ١٤ ، ١٥ ، ٤٩ ، ١٠٩ .

[٩٠] السابق نفسه ص٣٤٥ .

[٩١] السابق نفسه ص١٧ ، ٧٩ ، ١٠٩ .

، وإن وقع في استعمال بعض العلماء ، كالزمخشري والسيوطي وابن هشام[٩٢].

ـ هذا إلى جانب الاستعمال الشاذّ : في قوله : ممتحية الآثار[٩٣] مويالفعل : امتحى ، والقياس : محوته فانمحى ـ وزن انفعل ـ وافتعل شاذٌّ منه[٩٤] ، وفي قوله : والأزودة والعلوفات للعساكر كثيرة[٩٥].

والأزودة جمع شاذٌّ لزادٍ[٩٦]. وقد تكرر هذا الجمع فيمواضع كثيرة ، وكذا جمعه مرآة على : مرايا[٩٧] ووضعه مِنْ موضع ـ أو ـ أو الواو في قوله : لا يبالون بصدقه من كذبه[٩٨] وذلك الاستعمال الغريب لـ (هلم جرّا) بإدخال إلى الجارة عليها[٩٩].

ثم نسبته إلى الجمع في قوله : التأثير النجومية[١٠٠] وقد جاءت على غير ما يهوى البصريون .

وجملة القول : إنّ ذلك الاستعمال وغيره مما يماثله عند ابن خلدون ، منه ما هو لحن أصلاً ، ومنه ما هو نادر أو شاذّ ،أو قِيسَ على نادر أو شاذّ،

---

(٩٢) انظر سلوان الشجي فيارد على اليازجي لميخائيل عبد السيد المصري ص٨٩.

(٩٣) ابن خلدون : المقدمة ص٤٩٩ .

(٩٤) انظر لسان العرب لابن منظور مادة (محو) طبعة مصورة عن طبعة بولاق ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة .

(٩٥) ابن خلدون : المقدمة ص١٧ .

(٩٦) انظر لسان العرب لابنمنظور مادة (زود) .

(٩٧) ابن خلدون : المقدمة ص٩٥ .

(٩٨) السابق نفسه ص٢٧ .

(٩٩) السابق نفسه ص٥١٤ .

(١٠٠) السابق نفسه ص٩٩ .

جئنا بذلك على عادة علماء التنقية فى زمنه وقبل زمنه ، من تخطئتهم مثل هذا فى استعمال العامة ، وهو دليل على تراخى قبضة الفصحى على ألسنة المغاربة من العامة والخاصة .

وتروى لنا الكتب التى أرخت للأدب فى العهد المملوكى روايات عن إنشاء ابن فضل الله العمرى صاحب مسالك الأبصار وممالك الأمصار للفنون العامية ومنها (القوما) وتورد له عدداً من النصوص وفى أيامنا هذه تشرح قواعد النحو العربى باللغة العامية لتلاميذ رغبةً فى التبسيط والإفهام والأصل أن هذه القواعد إنما وجدت لضبط اللحن وصولاً لمستوى من الفصحى .

خاتمة ونتائج

أدت سماحة الإسلام بالعرب إلى أن يتجهوا اتجاهاً علمياً بالبحث في لغتهم وما أصابها من دخيل ومن توليد في الأساليب على مر عصورها وفي البيئات والأمصار الإسلامية المفتوحة على اختلاف أصل أهلها وأعراقهم ممن دخلوا في الإسلام ومن بقوا على دياناتهم فكان من نتائج ذلك إقامة صرح علمي كبير يشمل علوماً مختلفة منها العلوم اللغوية التي كرست جانباً غير قليل من جهودهم في تحقيق مبدأ النقاء اللغوي وتمييز اللفظ العربي الأصيل من المعرب من الدخيل من المولد وكذا في الأساليب .

ولم يتجه العرب كغيرهم إلى أساليب أخرى كالصراع من أجل التنقية العرقية كما حدث في جمهورية يوغسلافيا بين الصرب والكروات والمسلمين والألبان ، وكما حدث الأمر نفسه بعد تفكك الاتحاد السوفيتي حيث نشبت صراعات متعددة منها ما كان بين جمهورية آذربيجان وجمهورية إرمينيا وما كان بين أهل جمهورية جورجيا وأنفسهم وما كان بين الشيشان والأنجوش والحكومة الروسية المركزية في موسكو ومانشب من خلاف بين الحكومة الروسية من ناحية وجمهورية أوكرانيا من ناحية أخرى . وما حدث بين الجمهوريات الثلاث أستونيا ولادفييا ولتوانيا من انفصال عن الحكومة المركزية في موسكو يعد أيضاً خلافاً عرقياً خصوصاً أن لتوانيا عادت لتستعمل لغتها القديمة التي احتفظت بخصائصها على ألسن أهلها ناهينا بالتمييز العنصري في مناطق أخرى من العالم كالذي حدث في جنوب إفريقيا وبين البيض والسود الزنوج في الولايات المتحدة ومثله الصراع الذي نشأ بين الإمريكيين السكان الجدد وبين الهنود الحمر سكان

إمريكا الأصليين ، ناهينا بما يحدث من قتل للأجانب فى ألمانيا وفرنسا وبريطانيا تحت تعبير النازية . وكذا إقامة العرب والإفريقيين فى فرنسا فى منطقة خارج باريس محيطة بها ولكنهم لا يعيشون داخلها .

أما الطامة الكبرى فهى ما وقعت للشعب الفلسطينى على أرضه حيث قام المستوطنون الإسرائيليون بالمذابح البشرية للفلسطينيين أصحاب الأرض كمذبحة دير ياسين التى توّج أحد الذين قاموا بها رئيساً لوزراء إسرائيل وكمذبحة صبرا وشاتيلا ناهينا بالمذابح اليومية التى تقوم بها السلطات الإسرائيلية ضد أفراد الشعب الفلسطينى بالسجن والتعذيب والقتل والإبعاد.

لقد تتبعوا حركة الشعر العربى وصولاً إلى الموشحات والأزجال التى اشتهرت بها بيئة الأندلس وأدباؤها فوجدوا أن الموشحة الأندلسية تبدأ بما يشبه البيت أو البيتين من الشعر التقليدى على الأوزان العربية المعروفة ثم يختلف البناء فى الموشحة الواحدة فيرد الغصن والأسماط انتهاءاً بالخرجات والأقفال وكل هذا التنوع فى النص الواحد ، عدوه تخلصاً من الالتزام بنمط واحد فى التأليف يعتمد على مقدرة وكفاءة لغوية ناهينا بالألفاظ الأعجمية التىترد فى نهاية الموشحة ، ولا يعدون ذلك عيباً بقدر ما عدوه ضعفاً فىمستوى اللغة قد يكون الهدف منه محاولة القرب من أذواق أهل البلاد الذين لم يكونوا على قدر من الكفاءة اللغوية كالعرب الأقحاح ناهينا بمستوى لغة الزجل التىتفككت فيها التراكيب وتفسخت فانهدمت فيها قواعد اللغة وأصبحت أدباً عامياً تاماً .

وقد توازى التوليد فى مستويى اللغة والأوزان إلى أن تحللت الفنون من مستوى اللغة الفصحى وكذا الأوزان التامة الصافية التفعيلة والممتزجة . ومما رصده علماء العربية القدماء والمحدثين نسجل النتائج الآتية :

١ ــ ارتبطت الأغنية العامية باسم المطرب دون كل من أسهموا فى إنتاجها لاعتماد هذه الأغنية على خصائص غير لغوية أو وزنية .

٢ ــ لم تكن مسألة الصراع بين النحاة والشعراء قضية اختلاف الجنس أو العرق لأن أول من عمل فى النحو فى بداية عهد التأليف هم من الموالى كما أن الذين لحنوا فى القول وفى نطق القرآن وفى إنشاء الشعر الملحون بل وإنشاء فنون جديدة ملحونة هم من الموالى أيضاً .

٣ ــ أدرك دعاة العامية خطورة الإيقاع العربى بأشكاله المتنوعة فى التأثير الجماهيرى فرأوا أن أهم ما يعوز العامية أن يكون لها أدب مدون ، وأن تستعمل فى معالجة الموضوعات العلمية والأدبية الرفيعة ، فحاولوا أن يملأوا هذه الثغرة التى تحول بين العامية وبين الظهور والرواج فى الميدان الأدبى .

٤ ــ تظهر الآثار المؤلفة بالعامية عجزها عن معالجة الموضوعات الرفيعة ، وتحدث فيها تشويهاً أفقدها سماتها الأدبية والعلمية .

٥ ــ ارتبطت بعض الفنون الشعرية ببعض البحور مثل : المواليا مع البحر البسيط . ويختص فن المواليا (الموال) بوزن البسيط . ويختص فن الواو بوزن (المجتث) . ويختص الزجل باستعمال (السنج) المكونة من (هل يعشق قمر) وهى بديل التفعيلات .

٦ ـ يأتى الزجل على كل ما يمكن أن يولّد من بحور الشعر العربى ، وعلى غيرها من الصيغ الشعبية .

٧ ـ أما الأوزان الجديدة التى استحدثت واشتقت من الأوزان العربية فقد أدت إلى تفكك التركيب وغياب الوظائف النحوية بين وحداته وأحدثت لحناً فى أبنية المفردات فتحولت هذه الفنون إلى آداب عامية .

٨ ـ أدى غياب العلامات الإعرابية والتصرف فى أبنية المفردات إلى عدم انتظام وزن البحر فى النص الواحد حيث اشترك بحرا الطويل والبسيط فى الفنون الملحونة عند المغاربة .

٩ ـ شمل التطور تغيراً فى شكل القصيدة وأصاب أوزانها وطال لغتها واتخذ فنوناً متعددة تختلف باختلاف البيئات العربية وقد اجتمعت أشكال التطور فى المواليا والكان وكان والقوما والزجل .

١٠ ـ تعد الأوزان التى حددتها البحوث العربية وبحوث المستشرقين للفنون الملحونة والعامية أوزاناً تقريبية لأن المسألة تتوقف على الخصائص الصوتية أى النطقية والمخرجية للنصوص ذاتها وفى غير إمكاننا الآن القيام بهذه المهمة .

المصادر والمراجع

ـــ اتجاهات الشعر العربى فى القــــرن الثـــانى الهجـــرى ، د . محمـــد مصطفـــى هدارة ، ط١ المكتب الإســـلامى ، بـــيروت ١٩٨١م .

ـــ الأدب العامى فى العصر المملوكى ، أحمد صـــادق الجمـــال ، الناشـــر الـــدار القومية للطباعة والنشر ـــ القـــاهرة ١٩٦٦م .

ـــ الأدب فى العصر المملوكـــى ، د . محمـــد زغلـــول ســـلام ، دار المعـــارف ، مصر ١٩٧١م .

ـــ أزجال أبو بثينة محمد عبد المنعم (أبو بثينة) طبعـــة القـــاهرة ، ١٩٣٧م .

ـــ أدب الكاتب لابن قتيبه ، تحقيق : محمـــد محيـــى الديـــن عبـــد الحميـــد ، ط الرحمانية ، القاهرة .

ـــ إصلاح المنطق ، لأبى يوسف يعقوب ابـــن اســـحاق الســـكيت ، تحقيـــق : أحمد شاكر وعبد السلام هـــارون ، القـــاهرة ، ١٩٦٢م .

ـــ الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ، بـــولاق ، ١٢٨٥هـــ .

ـــ الألحان : مجموعة لكشكس بك ، وعلـــى الكســـار ، د . ط .

ـــ الأمالى لأبى على القالى ، القـــاهرة ، ١٣٤٤هـــ / ١٩٢٦م .

ـــ الإنصاف فى مسائل الخلاف بين النحويـــين : البصريـــين والكوفيـــين لابـــن الانبارى ، نشر قايل ـــ ليـــدن ١٩١٣م .

ـــ الأوراق لأبى بكر الصولى ، مطبعـــة الصـــاوى ، ١٩٣٤م .

ــ البخلاء ، الجــاحظ ، تحقيــق : طــه الحــاجرى ، دار المعــارف بمصــر ، ١٩٥٨م .

ــ بدائع الزهور فى وقائع الدهور لابن إياس ، طبعة بــولاق ، ١٣١١هـــ .

ــ البدائع والطرائــف ، جــبران خليــل ، مطبعــة يوســف كومــى بمصــر ، ١٩٢٣م.

ــ بلاغة العرب فى القرن العشرين ، يحيى الديــن رضــا ، القــاهرة ، ١٩٢٤ م.

ــ البلاغة العصرية واللغة العربية ، ســلامة موســى ، ســلامة موســى للنشــر والتوزيــع ط٤ ، ١٩٦٤م .

ــ بلوغ الأمل فى فن الزجل ، ابن حجــة الحمــوى .

ــ البيان والتبيين ، الجاحظ ، ١٣١١هـــ .

ــ بين شاعرين مجددين (إيليا أبو ماضى ، على محمــود طــه) ، د . عبــد المجيــد عابدين ــ دار المعرفة الجامعيــة ، الإســكندرية ١٩٨٩م .

ــ تاريخ الأدب الأندلسى ، إحسان عبــاس ، بــيروت ، ١٩٧٤م .

ــ تاريخ أدب الشعب ، حسين مظلوم ، الريــاض ، طبــع القــاهرة ، ١٩٣٦م.

ــ تاريخ الأدب العربى ، بروكلمان ، ترجمــة د . عبدالحليــم النجــار ــ دار المعارف ، القــاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٨م .

ــ تاريخ الإسلام السياسى والدينى والثقــافى والاجتمــاعى ، حســن إبراهيــم ط٥ ، النهضة المصريــة ١٩٥٩م .

ـ تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر ، د.نفوسة زكريا سعيد الدار الأندلسية ، الإسكندرية ، ١٩٨٨م .

ـ تاريخ الموسيقى العربية ، هنرى فالمر ، ترجمة جرجيس فتح الله المحامى ـ دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٧٢م .

ـ تاج العروس من جواهر القاموس ، الزبيدى ، القاهرة ، ١٣٠٦ ـ ١٣٠٧هـ .

ـ تحريفات العامية للفصحى فى القواعد والبنيات والحروف والحركات د . شوقى ضيف ، دار المعارف ، ١٩٩٤م .

ـ التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، د . شوقى ضيف ، دار المعارف ، : د . ت .

ـ جامع الألفاظ القاسى ، نشر سكوس ، نيوهان ، ١٩٣٦م .

ـ حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق ، د . عبد الحكيم بلبع ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠م .

ـ خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، عبد القادر البغدادى ـ بولاق : ١٢٩٩هـ .

ـ الخصائص ، ابن جنى

ـ خلاصة الأثر فى أعيان القرن الحادى عشر ، المحِّبى ، المطبعة الوهبية د.ت.

ـ خمريات أبى نواس (أبو نواس) ، نشر اهلورت جريفسفالد ، ١٨٦١م .

ـ دار الطراز فى عمل الموشحات ، ابن سناء الملك ، تحقيق وشرح ونشر جودت الركابى ، دمشق ، ١٩٤٩م .

ـ دراسات ونصوص ، محمد عثمان جلال ، اختيار وتقديم ، د . محمد يوسف نجم ـ بيروت ، ١٩٦٤ م .

ـ دراسة فى نحو وتطور اللغة العربية فى العصر الحديث ، د . حلمى خليل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩م .

ـ درة الغواص فى أوهام الخواص ، الحريرى ، نشر توربيكه ، ليبزج ١٨٧١م .

ـ الدُّرة الكامنة فى أعيان المائة الثامنة ، ابن حجر العسقلانى ط حيدر آباد.

ـ ديوان الأعمى التطيلى ، تحقيق ، إحسان عباس ، بيروت ، ١٩٦٣م .

ـ ديوان البهاء زهير ، طبع مصر ، ١٣١٤هـ / ١٨٩٦م .

ـ ديوان أبى تمام ( ) تحقيق : الخياط ، محمد عبده عزام ـ طبعة دار المعارف بمصر .

ـ ديوان ابن خاتمة ، تحقيق د . محمد رضوان الداية ، بيروت ١٩٧٢م .

ـ ديوان ابن الرومى شرح محمد شريف سليم ، طبعة القاهرة ، ١٩٥٣م .

ـ ديوان العباس بن الأحنف ، طبعة القسطنطينية ، ١٢٩٨هـ .

ـ ديوان الفرزدق ، نشر محمد إسماعيل الصاوى ، القاهرة ، ١٣٤٥/ ١٩٣٦م .

ــ ديوان كمال الدين بن النبيه ، تحقيق د . عمـــر الأســـعد .

ــ ديوان الموشحات الأندلسية ، د .سيد غـــازى ، الإســكندرية ، ١٩٧٩م .

ــ ديوان أبى نواس تحقيق : إيفالد فاجنر ـــــ طبعـــة لجنـــة التـــأليف والترجمة والنشر ، القـــاهرة ، ١٩٥٨م .

ــ رباعيات الخيام ، نظم حسين مظلوم رياض ، طبـــع مصـــر ، د . ت .

ــ الزجل فى الأندلس ، د . عبـــد العزيـــز الأهوانـــى ، ط١ ، مطبعـــة الجامعـــة العربية بمصـــر ، ١٩٥٧م .

ــ زينة الفضلاء فى الفرق بين الضـــاد والظـــاء لابـــن الأنبـــارى ، تحقيـــق د . رمضان عبد التواب ، بـــيروت ١٩٧١م .

ــ سفينة الملك ونفيسة الفلك ، شهاب الدين محمـــد بـــن إسمـــاعيل بـــن عمـــر شهاب الدين ، ١٢٨١هـــــ .

ــ سلوان الشجى فى الرد على إبراهيم اليازجى لميخائيل عبـــد الســـيد المصـــرى.

ــ شرح الشافية فى فـــن التصريـــف للاســـتراباذى ، مطبعـــة صبيـــح ، ط١ ، ١٩٢٦ .

ــ الشعر الشعبى ، د . حسين نصار ، المكتبة الثقافيـــة ، عـــدد مـــايو ١٩٦٢م .

ــ الشعر العربى فى الاندلس ، كراتشكو فسكى ، ترجمـــة ، وتعليـــق د . محمـــد منير مرسى ، تقديم أحمد هيكـــل ، القـــاهرة ١٩٧١م .

ــ الشعر وطوابعه الشـــعبيه علـــى مـــر العصـــور ، د . شـــوقى ضيـــف ، دار المعارف ، القـــاهرة ١٩٧٧م .

ـ الشعر قنديل أخضر ، نزار قباني ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٦٧م .

ـ شرح المفصل لابن يعيش ، ليبزج ، ١٨٨٢م .

ـ شفاء العليل ، الخفاجي ، طبعة الخفاجي ، مصر ، ١٣٢٥هـ .

ـ شفرات النص ، بحوث سيميولوجية لشعرية القص والقصيد د . صلاح فضل .

ـ الصوت القديم الجديد ، د . عبد الله محمد الغزامي .

ـ الطالع السعيد الجامع لأسماء الفضلاء والرواه بأعلى الصعيد للأدفوى ، تحقيق سعد محمد حسن ، طبع الدار المصرية ١٩٦٦م .

ـ العاطل الحالى والملخص الغالى ، الصفى الحلى ، عنى بنشره وتصحيحه هورزياخ ـ طبع ألمانيا ، ١٩٥٥م .

ـ العربية ، يوهان فك ، ترجمة د . رمضان عبد التواب ، الخانجى بمصر ١٩٨٠م .

ـ العروض وإيقاع الشعر العربى ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، د . سيد البحراوى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

ـ العروض الواضح ، ممدوح حقى ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ط١٤ ، ١٩٧٠م .

ـ علم اللسان ، ملحق بكتاب النقد المنهجى عند العرب ، أنطوان مابيه د . محمد مندور ، طبعة نهضة مصر ، القاهرة ، د . ت .

ـ العمدة ، ابن رشيق ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ط٤ ، ١٩٧٢م .

ـ عبث الوليد المعري، تحقيق محمد المدنى ، ط٨ ، القاهرة ١٩٨٠م .

ـ عيون الأخبار ، ابن قتيبة ، القاهرة ، ١٩٢٥ ، ١٩٣٠م .

ـ الغربال ، ميخائيل نعيمه ، دار المعارف بمصر ، ١٩٤٦م .

ـ فصيح ثعلبا والشروح التى عليه ثعلب ـ تحقيق : د . محمد عبد المنعم خفاجى ط القاهرة ١٩٤٩م .

ـ الفهرست ، ابن النديم ، نشر فلوجل ، ليبزج ١٨٧١م .

ـ فن التقطيع الشعرى والقافية ، د . صفاء خلوصى ، مكتبة المتنبى ، بغداد ١٩٧٧م.

ـ فوات الوفيات ، ابن شاكر الكتبى ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت.

ـ فى أصول التوشيح ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٧٦م .

ـ القافية والأصوات اللغوية ، د . محمد عونى عبد الرؤوف .

ـ القاموس المحيط للفيروزآبادى ، ط٤ ، دار المأمون بمصر ، ١٩٣٩م .

ـ قصة الأدب الفارسى ، د . حامد عبد الغفار ، طبعة نهضة مصر ، ١٩٥١م .

ـ قطر الندى وبل الصدى ، ابن هشام الأنصارى ، شرح محمد محي الدين عبد الحميد ، بيروت ، ط١٩٨٤م .

ـ الكامل فى اللغة والأدب ، المبرد ، نشر رايت ليبزج ، ١٨٦٤ ، ١٨٩٢م.

ـ الكليات لأبى البقاء الكفوى ـ مطبعة بولاق بالقاهرة سنة ١٢٥٢هـ .

ـ لحن العوام لأبى بكر محمد بن الحسن ـ تحقيق د . رمضان عبد التواب مكتبة دار العروبة بالقاهرة ١٩٦٤م .

ـ اللحن فى اللغة مظاهرة ومقاييسه د . عبد الفتاح سليم ، دار المعارف : ط١ ١٩٨٩م .

ـــ لسان العرب لابن منظور ـــ طبعة مصورة عـــن طبعـــة بـــولاق ـــــ الـــدار المصرية للتأليف والترجمـــة .

ـــ اللغة لفندريس ـــ تعريب عبد الحميـــــد الدواخلـــى ومحمـــد القصـــاص ـــــ القاهرة ١٩٥٠م .

ـــ اللغة بين البلاغـــة والأســـلوبية د . مصطفـــى نـــاصف ، ط النـــادى الأدبـــى الثقافى بجده .

ـــ اللغة العربية بين حماتها وخصومها ، أنور الجندى ـــ مطبعـــــة الرســـالة .

ـــ لغتنا والحياة د . عائشة عبد الرحمن . طبع دار المعارف بمصر سنة ١٩٧١م .

ـــ المسرح المصرى ، محمد تيمـــور ، القـــاهرة ١٩٢٢م .

ـــ المسرحية الشعرية فى الأدب العربـــــى الحديـــث ، د ز أحمـــد شمـــس الديـــن الحجاجى ، كتاب الهلال ـــ أكتوبـــــر ١٩٩٥م .

ـــ معجم تيمور الكبير ، أحمد تيمور ، الهيئة المصرية العامـــــة للكتـــاب .

ـــ المكونات الأولى للثقافة العربيـــــة ، عـــز الديـــن إسمـــاعيل مطبوعـــات وزارة الإعلان بغداد ، سلسلة الكتـــب الحديثـــة ط١ ١٩٧٢م .

ـــ ميزان الذهبى ، السيد أحمـــد الهـــاشمى ، ط ١٩٦٨ .

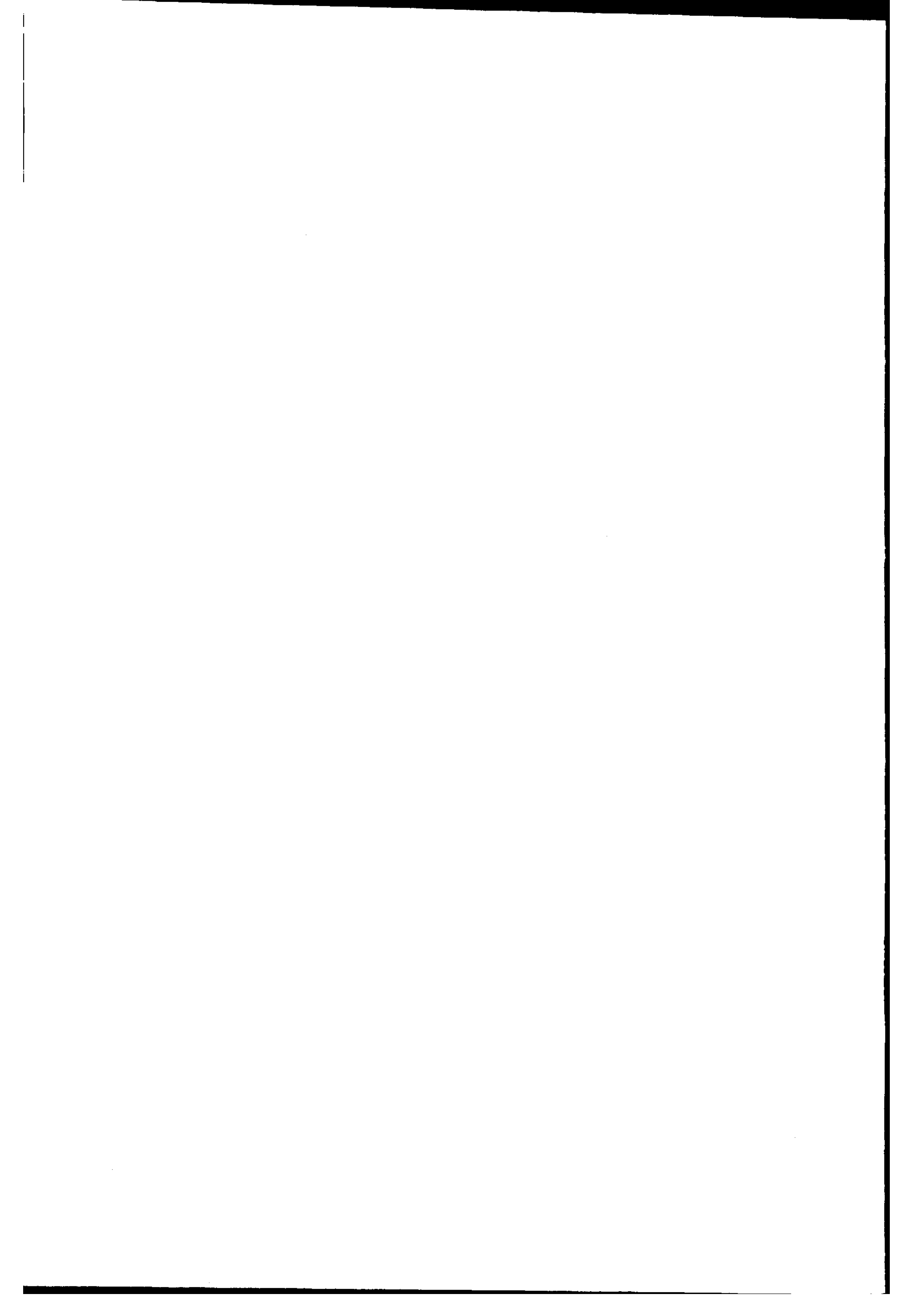
ـــ مغنى اللبيب لابن هشام ، طبع دار إحياء الكتـــب العربيـــة .

ـــ همع الهوامع ، السيوطى ، مطبعة السعادة بمصـــــر ، ط١ ، ١٣٢٧هـــــ .

الفهرست

رقم الايداع بدار الكتب

٣ / ١٥٧ / ٢٠٠٠



كتب المؤلف

[١] المؤثرات الإيقاعية فى لغة الشعر .

[٢] العربية والوظائف النحوية ، دراسة فى اتساع النظام والأساليب .

[٣] منهج السيوطى النحوى ، دراسة فى المقاطع .

[٤] العربية والتطبيقات العروضية .

[٥] القيمة الوظيفية للصوائت ، دراسة لغوية مقارنة .

[٦] النحو والفكر والإبداع ، دراسة فى تفكيك النص وتوثيقه .

[٧] العربية والفكر النحوى ، دراسة فى تكامل العناصر وشمول النظرية .

[٨] لسان عربى ونظام نحوى .

[٩] من أصول التحويل فى نحو العربية .

[١٠] المنظومة النحوية دراسة تحليلية .

[١١] وظيفة التاء فى النظم والرسم والبناء .

[١٢] النظم والمجتمع ، دراسة فى اللغة والقواعد والأوزان .

[١٣] فى التحليل العروضى لأبنية اللغة وتراكيبها .

[١٤] التوليد العروضى ، بحث فى قدرة العربية وكفاءة الأوزان .

[١٥] القيمة الحضارية للعقلية العربية فى قوانين التوليد العروضى .

[١٦] اللحن والإيقاع ، دراسة فى تطور لغة الشعر وموسيقاه .

[١٧] متانة النسج وجمال التركيب ، بحث فى قيمة الأسلوب الشعرى .

[١٨] عناصر الإيقاع اللغوية ، المظاهر والوظائف والمستويات .

[١٩] دراسة متقدمة فى علم العروض .

[٢٠] دور أنظمة التحليل اللغوى فى درس عروض العربية المعاصر وإيقاعها .

[٢١] المدخل إلى علم الصرف على ضوء دراسة اللغة والنحو – الجزء الأول (متطلبات التحليل فى النظام الصرفى) .

[٢٢] خصائص الأفعال وما شابهها من الأسماء .

[٢٣] الفصائل الصرفية ، النسب والتصغير وتوكيد الفعل والعدد .

[٢٤] الاشتقاق والمشتقات .

[٢٥] الإعلال والأسماء المعتلة .

[٢٦] الإبدال والقلب المكانى وفصيلة الجنس .

[٢٧] علاقة خصائص الأفعال بتصنيف المصادر وتقاسيمها .

[٢٨] الانحرافات الصوتية والتركيبية والدلالية فى اللهجة السكندرية ، دراسة مبدئية فى استعمالات أهل كرموز لتركيب النداء .

[٢٩] التغير اللغوى وعلاقته بما تقدمه وسائل الإعلام من برامج ثقافية واجتماعية .

[٣٠] علاقة درجة الشيوع ونشاط الوحدات اللغوية بالتلوث السمعى .

[٣١] معجم ممدوح الألسنى للحقول السياقية والمقامية دراسة تداولية .

[٣٢] دور الحركة فى عين الفعل الثلاثى المجرد وتصرفه .

[٣٣] كتب "فعلت وأفعلت" بين نظامى المعجم ونحو الجملة (الزجاج نموذجاً) .

[٣٤] علاقة الفعل الثلاثى بزوائده فى ضوء علم الصيغ الوظائفى بحث فى النموذج التركيبى والدلالى .

[٣٥] اسم الفعل فى نحو العربية دراسة فى الخصائص والمصطلح .

[٣٦] دور حرف الجر فى تحويل التركيب وأثره فى نقل الوظيفة النحوية.

[٣٧] فى التحليل النحوى وخصائص العربية .

[٣٨] الإعلال ومظاهره فى استعمالات العربية .

[٣٩] التعريب والتنكير فى العربية .

[٤٠] الدرس النحوى بين رصد الظواهر وتعدد المصطلح " الإضافة نموذجاً " .

[٤١] العلاقة بين ظاهرتى النصب والجر فى الدرس النحوى والاستعمال .

[٤٢] التحليل الصرفى للعربية فى إطار منهجى البحث التقابلى والتقارنى .

[٤٣] الاتجاهات الحديثة فى علم اللغة " اتجاه التحليل الصرفى ووحداته " .

[٤٤] رتبة النظام الصرفى ومعايير تحليله .

[٤٥] الجمل والتراكيب والأساليب " دراسة فى نحو العربية الجمالى " .

[٤٦] الإضافة بين البنيتين النحوية والمنطقية وحذف عناصر المركب نموذجاً .

[٤٧] نظرية البدائل فى إطار أساليب العربية وقواعدها .

[٤٨] الجمل الاسمية غير المقيدة .

[٤٩] الألسنية والتحليل الوظيفى .

[٥٠] من خصائص الكلمة إلى نحو الجملة .

[٥١] الفونولوجيا والمعنى والوظيفة ، عرض ونقد وتحليل .

[٥٢] الظواهر التركيبية بين نحو الجملة ونحو النص .

[٥٣] مستويات التحليل اللغوى والمعنى والوظيفة .

[٥٤] الجملة الاسمية المقيدة بالنواسخ الفعلية .

[٥٥] الجملة الاسمية المقيدة بالنواسخ الحرفية .

[٥٦] الجملة الاسمية المقيدة بأفعال القلوب .

[٥٧] التحليل الوظيفى للتراكيب .

[٥٨] نحو العربية ومدارس تحليل الألسني الحديث .

[٥٩] النحو العربي مدارسه وبيئاته العلمية .

[٦٠] قضايا النحو التقابلية ، المصطلحات والتعريفات والنصوص .

[٦١] النصوص النحوية ، ترجمة وتعليق .

[٦٢] الجملة الفعلية ، مكوناتها وقضاياها .

[٦٣] فضلات الجملة الفعلية [المفاعيل] .

[٦٤] مكملات الجملة الفعلية مسائل تركيبية .

[٦٥] شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة أسلوبية .

[٦٦] الفضائل الصرفية الأفعال والجنس والعدد .

[٦٧] التراكيب النحوية نظامها وخصائصها في شعر سقط الزند دراسة في تحليل الخطاب وعلم النص .

[٦٨] الإعراب والمدخل النحوي لتحليل النصوص .

[٦٩] التحليل اللغوي مستوياته ومناهجه ووحداته .

(٧٠) توابع الجملة العربية الصور واستعمالاتها .

(٧١) تطور التأليف فى الدرس الصرفى دراسة فى المصطلح والمفاهيم ومعايير التحليل .